GRATI ALIONA

Cuvântul celuilalt
Dialogismul romanului românesc

Chişinău • 2011

CZU 811. 135. 1'37
B 17

Lucrarea a fost recomandată pentru tipar de către
Consiliul ştiinţific al Institutului de Filologie al AŞM.

Procesare computerizată: *Galina Prodan*
Coperta: *Romeo Şveţ*

Descrierea CIP a camerei Naţionale a Cărţii
Bahnaru, Vasile

Cuvântul celuilalt. *Dialogismul romanului*/Aliona Grati; Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul de Filologie. – Ch.: Î.E.P. *Ştiinţa*, 2011 (Tipog. Centrală). – 333 p.

ISBN 978-9975-67-641-0
300 ex.
811. 135. 1'37

PREFAȚĂ

Doresc să-mi exprim recunoştința şi să aduc mulțumirile mele domnului Alexandru Burlacu, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, pentru susținerea încurajatoare pe parcursul mai multor ani şi pentru observațiile minuțioase şi valoroase privind evoluția investigației. Adresez întreaga mea alionagratitudine domnului academician Mihai Cimpoi, domnului membru corespondent Nicolae Bilețchi, domnilor doctori habilitați în filologie Anatol Gavrilov şi Ion Plămădeală atât pentru studiile la temă, care au constituit orizontul problematic în care mi-am testat punctele personale de vedere, cât şi pentru polemicile inițiate la diferitele etape de discuție a tezei mele de doctorat.

Totodată, țin să menționez sprijinul domnului profesor universitar Adrian Dinu Rachieru şi a domnului profesor universitar Liviu Antonesei în presa de dicolo de Prut. Această atitudine este extrem de prețioasă şi stimulatoare pentru mine.

Dedic această carte ***familiei mele****, care a constituit întotdeauna pentru mine reperul esențial.*

autoarea

CUVÂNT ÎNAINTE

Mutațiile survenite în sfera cunoaşterii şi în evoluția culturală duc la o reformulare permanentă a structurii şi a poeticii romanului. Fiind receptiv la categoriile epistemice ale epocii sale, romanul îşi adaptează formele pentru a participa, ca şi celelalte genuri literare, la cunoaşterea lumii. Explozia de informații din cele mai diverse zone ale ştiinței şi culturii, schimbările de viziune au condiționat metamorfoze complexe în fizionomia genului, romanul adăugând preocupărilor lui originare modalități ale discursului care nu i-au fost specifice până la acest moment. În veacul trecut cele mai importante evenimente au constituit rafinamentul estetic şi experimentul formal. Autorii marilor romane moderniste şi postmoderniste, dezinteresați de anecdotă, au fost tentați fie de o exprimare formală a *totalității*, fie de una raportată la un model al *pluralismului* şi al *fragmentarismului*. Revoluția poetică a creat condiții pentru formularea şi rezolvarea unor probleme legate de analiza romanului ca formă şi de morfologia elementelor funcționale eterogene, care compun unitatea genului. Categoria formei deține, de-a lungul timpului, locul privilegiat în studiile de naratologie, retorică, logică, semiotică sau de textologie, studii chemate să contribuie împreună la o exegeză modernizată a romanului.

Noul ideal artistic bazat pe cultul textului a pus sub semnul întrebării potențialul creativ al comunicării verbale între autor-narator-personaj-cititor, discutând, cu predilecție, funcționalitatea lor ca şi componente ale textului literar. Poetica romanului modernist şi postmodernist, condusă de modelul poeziei moderne sau de studiul semiotic şi textologic, înstrăina romanul de structura obiectiv-subiectivă tradițională, dându-i un caracter tot mai experimental, în pofida unor voci care au insistat pe faptul că textul nu e o categorie pur lingvistică, ci definibilă doar prin intermediul unor criterii socio-comunicative.

Se ştie, în centrul oricărei imagini artistice stă omul cu frământările, întrebările şi comunicarea lui cu semenii. Structurile invariabile ale epicii tradiționale au devenit tot mai strâmte şi inexpresive pentru a figura omul modern, prins în vria societății „informaționale”. Trăim într-o lume digitală, internetul face posibil un schimb de informații de un volum, o profunzime şi o calitate fără precedent. Difuzarea literaturii în varianta WEB cu ajutorul tehnologiei multimedia, discuțiile pe forum oferă şanse

nelimitate pentru un nou tip de literatură. Nu încape îndoială, s-au creat premise suficiente şi pentru o literatură care să-şi construiască demersul nu numai pe dorinţa de a comunica *ceva*, ci şi a comunica cu *altul* în vederea învestirii cu sens a acelui *ceva*. În aceste condiţii, însuşi conceptul de *comunicare artistică* este regândit, el nu mai este considerat doar un canal de transmitere a informaţiilor şi cunoştinţelor, doar o alternanţă de emitere-recepţie, ci un sistem cu multiple canale, un proces în care se formulează şi se reformulează simbolic identitatea, legăturile şi relaţiile noastre sociale, lumea noastră comună de obiecte şi evenimente semnificative, senzaţiile şi gândurile, modalităţile noastre de exprimare a realităţilor sociale.

Practica verbală şi socială contemporană se constituie pe principiile elaborate în baza cuceririlor ideatice ale secolului al XX-lea referitoare la convenţia globală de interdependenţă a tuturor oamenilor, diversitatea lingvistică şi culturală, democraţie şi drepturile omului, capacitatea limbii de a forma şi a impune stereotipuri sociale, constituirea discursivă a identităţii, natura dialogică a limbii, a cunoaşterii şi a personalităţii etc. Ideea actuală de „responsabilitate globală" constă în disponibilitatea de a-l asculta pe *celălalt* cu răbdare şi de a-i răspunde, în înţelegerea faptului că doar prin celălalt omul poate să se dezvăluie pe sine, să-şi perceapă locul şi rostul în lume şi chiar să-şi racordeze individualitatea la unitatea lumii.

În acest context a trebuit să se vorbească despre un nou model de roman, care presupune mai întâi de toate o nouă arhitectonică a lumii artistice, determinată de mobilitatea existenţei contemporane şi de noile posibilităţi informaţionale de la începutul secolului al XXI-lea. Structura acestei lumi este în fond dialogică, interactivă, a coexistenţei vocilor purtătoare ale unor puncte de vedere, poziţii axiologice şi gusturi estetice diferite.

Pentru a înţelege mai bine ceea ce se întâmplă în romanul actual facem apel la o explicaţie a lui Milan Kundera asupra conceptului de „literatură universală" (*Weltliteratur* la Goethe). Potrivit lui, acest concept nu trebuie legat de o realitate abstractă, ci nemijlocit de istoria literaturii, care, la rândul ei, nu reprezintă o simplă juxtapunere a istoriilor naţionale, ci un tot unitar în care scriitorii – exponenţi ai diferitelor culturi – intră în relaţii reciproce, influenţându-se unii pe alţii. Această formulă renovată şi adaptată la realitatea contemporană ar putea fi un punct de pornire pentru înţelegerea fenomenologiei romanului actual. Genul înglobează diversitatea şi diferenţa, el constituie unitatea unor replici literare ale scriitorilor ce au reuşit să treacă peste limitele de limbă. E vorba de un spaţiu al colaborării mutuale, unde e în firea lucrurilor să vezi cum partizanii tradiţiei umanismului european stau de vorbă cu adepţii experimentelor de limbaj ale structuraliştilor americani, polemicile de ordin estetic implică discuţii de ordin ideologic, iar dialogul intercultural şi intruziunile în

imperiul imaginarului ale contextului, politicului şi biografismului frust formează de mai mult timp convenţii unanim acceptate.

Modelul actual al romanului european este unul *interactiv*, încăpând prozele subversive, anticomuniste ale lui Aleksandr Soljeniţân şi Vladimir Bukovski, ale cehului Milan Kundera, ale polonezilor Czeslaw Miłosz şi Adam Michnik sau ale lui Ismail Kadare; romanele semnate de portughezul José de Sousa Saramago, ce au răsturnat viziunile tradiţionale asupra creştinismului, discursurile feminine ale nemţoaicelor Elfrede Jelinek, Herta Müller sau ale englezoaicei Doris Lessing, cele avangardist-experimentale ale ruşilor Venedikt Erofeev, Victor Pelevin sau Sasha Sokolov etc. Acest model reprezintă un dialog între modalităţile alternative de naraţiune şi descriere a experienţelor traumatizante ca efecte ale discursurilor totalitare şi naţional-izolaţioniste, oferindu-le nu numai o posibilitate de conciliere a disensiunilor prin intermediul literaturii, ci şi un spaţiu al interacţiunii interumane, unde are loc procesul de luminare dialogică reciprocă a conştiinţelor cu valoare plenară.

În ce măsură, ne întrebăm, se poate vorbi de o încadrare a romanului românesc în acest model? Fiind parte integrantă a literaturii europene, romanul românesc cunoaşte şi propune, în secolul al XX-lea, variante proprii pentru mai toate direcţiile de evoluţie a genului. Pe lângă alte eforturi de organizare artistică – *poetica obiectivităţii*, *poetica spontaneităţii subiective*, *poetica artefactului*, *poetica autenticităţii*, *poetica textualistă* etc. – romanul românesc dovedeşte şi certe calităţi de *poetică dialogică*. Spre a doua jumătate a veacului trecut caracterul dialogic al literaturii este tot mai conştientizat, transpunerea literară a dialogismului existenţial devenind o profesiune de credinţă. Mărturie în acest sens ne stau reflecţiile literare ale prozatorilor târgovişteni sau, mai cu seamă, ale junimiştilor optzecişti, cât şi formula de roman polifonic, pe care aceşti scriitori o consacră, alcătuind cu efort comun un model dialogic produs pe teren românesc. Romanele româneşti care ilustrează ficţiunea postmodernistă, trimiţând la ideea de polifonie a discursurilor, a textelor şi a lumilor, au apărut şi ele ca replici la provocările unor filosofi ca Lyotard, Vattimo, Eco, Hasan, Kristeva, Barthes, Genette, precum şi a unor romancieri ca Borges, Joyce, Vonnegut ş.a. Treptat se evidenţiază o paradigmă, care promovează ideea că lumea romanului modern este o lume a omului dialogal, deschis spre *celălalt*.

Nevoia unui studiu care să poată interpreta *imaginaţia interactivă* şi *dialogică* a omului din romanul contemporan a devenit un imperativ de mai mulţi ani. Esteticianul şi poeticianul rus Mihail Bahtin a fost unul dintre primii care au atras atenţia asupra structurii dialogice a acestui gen şi, respectiv, a caducităţii operării unor analize în exclusivitate formaliste asupra lui. Reactualizarea „dialogismului" lui Mihail Bahtin de

către Julia Kristeva a fost mai mult decât bine-venită în contextul hegemoniei teoriilor structuraliste. Poetica romanului a început să fie pusă sub semnul heterogenității, proteismului, polifoniei, dialogismului, intertextualității şi carnavalescului, generând cercetări dedicate anume acestor aspecte. E adevărat, timp de mai mult de un deceniu reacțiile s-au produs în special printre semioticieni şi textualişti. Francis Jacques, spre exemplu, trasează o direcție radicală de abordare a dialogului cu resursele logicii formale în câmpurile semanticii modale, teoriei jocului şi teorie actelor verbale.

Turnura antropologică pe care a luat-o lingvistica textului în anii '80 a determinat interesul pentru revalorificarea metalingvisticii lui Bahtin şi a orientat atenția asupra caracterului de adresabilitate a unui text. Un grup de cercetători au inițiat în ultimele decenii ale secolului trecut o nouă tendință în critică cu intenții declarate de revalorificare a teoriei lui Bahtin, numită *critica dialogică*. Adoptând un „principiu dialogic", care înseamnă „procesualitate", „cunoaştere" şi „moralitate", la interpretarea procesului culturii, în general, şi a textului literar, în particular, criticul are posibilitatea, după Todorov, Holquist, Belleau ş.a. să cuprindă multitudinea de semnificații într-o relație *vie* cu *celălalt* abordat ca persoană. Abordarea dialogică a revigorat „exercițiul libertății" în actul critic.

Acest studiu se vrea o sinteză a literaturii bahtiniene despre dialogism şi o revaluare a principalelor noțiuni şi concepte ale paradigmei dialogice din „perioada" pre- şi post-bahtiniană. Totodată, extrapolând şi alte concepții ale disciplinelor interesate de relația intersubiectuală în teritoriul teoriei dialogice, se va urmări obținerea unui *model integrativ* de analiză şi interpretare, apt a pune în lumină noi aspecte ale romanului. Teoria dialogică va constitui pretextul unei analize multiaspectuale a relațiilor estetice *autor-narator-erou-cititor*, exprimând comunicarea *individului* cu *lumea* mijlocită prin raportul *eu-altul*, care a condiționat poetica (arhitectonica, în terminologia lui Bahtin) romanului românesc din secolul al XX-lea.

Obiectivele au determinat următoarea structura:

● În *Partea a I-a*, *Paradigma dialogică în ştiința literaturii*, se face o prezentare de ansamblu a situației în domeniul teoriei romanului; se urmăreşte traseul de instituire a paradigmei dialogice în ştiința literaturii, evidențiind contribuțiile altor discipline umanistice în câteva ipostaze, variante şi direcții, precum filosofia, lingvistica, hermeneutica, semiotica, pragmatica, sociologia literară, antropologia.

● În *Partea a II-a*, *Dialogismul în roman*, se conceptualizează noua paradigmă de roman ca dialog, suplu, versatil şi proteic, structurat pluriform, deschis varietății limbajelor sociale, înghițind pantagruelic mai multe tipuri de romane: psihologic, social, filosofic, de moravuri, biografic, de aventuri, fantastic etc. Totodată, sunt cristalizate principale categorii, noțiuni, concepte şi strategii de analiză a romanului polifonic.

● In *Partea a III-a*, *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*, am efectuat o analiză a relaţiilor estetice *autor-narator-erou-cititor*. Am ales să examinăm romanele unor scriitori ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale, Urmuz, George Bălăiţă, Nicolae Breban, Paul Goma, Mircea Horia Simionescu, Mircea Nedelciu, Aureliu Busuioc, Vladimir Beşleagă, Vitalie Ciobanu, Emilian Galaicu-Păun ş.a., care au parcurs traiectoria poeticii moderne sau/şi postmoderne, marcând prin operele lor diferite etape de evoluţie a fenomenului dialogismului.

Prin prisma modelului teoretizat de noi, acest demers se relevă a fi *înţelegere* şi *analiză dialogică* a romanului. Principiu dialogic, ca „gimnastică" eternă (Gadamer), va genera o interpretare care se va reînnoi şi se va cizela într-o formă dialogică a *schimbului viu de replici* dintre cei care intră în vorbă, *coabitează la nivel simbolic în cuvânt*, deci trăiesc la un nivel simbiotic unii cu alţii. Percepem romanul ca pe o arenă în miniatură, pe care voci multiple se expun simultan referitor la o temă, ţinând cont de faptul că această „arenă" a fost totuşi creată de un autor concret, care are un loc concret în istorie. Participant activ şi organizator al dialogului polifonic, autorul nu se află însă în centrul universului creat, ci în punctul mereu schimbător al interconexiunii vocilor, al poziţiilor semantice, la graniţa lumilor. Rolul autorului în crearea „unităţii relative de sens" este considerabil, el fiind responsabil de forma artistică aptă să păstreze conţinutul de viaţă şi poziţia axiologică a personajelor.

Din perspectiva *dialogisticii* forma polifonică (structura heterogenă, dialogică) a romanului modernist şi, mai ales, a celui postmodernist e mai mult decât evidentă. Prin prisma acesteia se poate explica, pe de o parte, felul în care romanul secolului al XX-lea a asimilat alte genuri literare (spre exemplu, jurnalul, poemul etc. în romanul modernist), precum şi extraliterare (tratatul ştiinţific, filosofic, religios etc.) iar, pe de altă parte, se poate urmări comunicarea umană, dialogul dintre autor şi personajele sale, influenţa contextului, precum şi relaţiile pe care autorul le are cu autorii precedenţi sau cu cititorii.

Partea I

PARADIGMA DIALOGICĂ ÎN ŞTIINȚA LITERATURII

ROMANUL DIN UNGHIUL TEORETIC CONTEMPORAN

Romanul, model literar dominant în ultimele două secole, a incitat dintotdeauna imaginația cititorului şi a provocat curiozitatea cercetătorului. Supleţea şi puterea romanului de a cuprinde zone tot mai întinse ale realității, plasticitatea infinită a formelor şi deschiderea către interacțiune şi modelare i-au asigurat constant viabilitatea şi atractivitatea. Orice încercare de definire cu pretenție de exhaustivitate a acestui gen proteic prin excelență (R-M. Albérès), misterios, labirintic, atât tematic, problematic, cât şi formal este sortită eşecului. Concepția despre roman evoluează în măsură în care literatura însăşi evoluează şi, mai ales, în măsura în care se schimbă însuşi modul nostru de a înțelege conceptul de literatură.

Complexitatea romanului modern, noul său ideal artistic bazat pe cultul formei şi al subiectivității, apariția unor noi structuri, intercondiționarea diferitelor literaturi ale lumii au adus la reexaminarea definiției romanului şi la extinderea câmpului de probleme. Se propun noi teorii, devin actuale cercetarea narativității, studierea punctului de vedere narativ, analiza timpului şi a spațiului artistic, identificarea codurilor culturale etc. În mediul extrem de agitat al ideilor şi al disciplinelor precum semiotica, retorica modernă, psihosociologia literaturii, teoria textului, pragmatica, teoria lecturii şi teoria actelor de lectură, cercetarea romanului îşi îmbogăţeşte şi îşi diversifică preocupările. Apariția noilor paradigme impun noi directive şi modele de rezolvare, studiul romanului anexând concepte metodologice noi. O prezentare sinoptică care ar trece în revistă tot ce a avut de câştigat cercetarea asupra genului de la comunitățile ştiințifice ale secolului trecut, începând cu Şcoala formală rusă şi continuând cu Cercul lui Bahtin, Cercul lingvistic de la Praga, Şcoala morfologică din Germania, Şcoala fenomenologică, Neo-aristotelicienii de la Chicago etc., este aproape imposibil de realizat. Ceea ce ne-am propus în acest compartiment e dăm contur **paradigmei dialogice** care a fost generată de gândirea secolului trecut şi care a condus la o revoluție epistemologic-metodologică în ştiințele umanistice, în general, şi în ştiința literaturii, în special, precum şi la perceperea romanului, în particular.

Pentru început, urmărim felul în care, pe un fundal de conştientizare tot mai acută a faptului că paradigma tradițională încetează să mai funcționeze, apar teorii susceptibile să indice căi spre noi abordări ale romanului. Distingem, în mod convențional, pentru a asigura o oarecare ordine în expunere, două grupuri de teoreticieni ai romanului. În primul grup îi trecem pe acei care nu au avut cunoştință de teoria dialogică a lui Bahtin, au ştiut mai puțin despre aceasta sau nu au luat-o în considerație, dar care au avut aspirații asemănătoare, determinate de structurile epocii. Analiza momentelor de conjugare fericită a teoriei lui Bahtin cu alte teorii ale romanului ne ajută la cristalizarea principalelor categorii şi concepte cu care operăm în cercetarea romanului românesc din secolul al XX-lea. Din acest grup fac parte (în mod obligatoriu, dacă invocăm o structură a epocii) filosofi, lingvişti şi specialişti din alte domenii umanistice care au pregătit terenul şi despre care vom vorbi în următoarele subcompartimente. În cel de-al doilea grup îi trecem pe acei cercetători care au făcut din teoria dialogică o bază a cercetărilor lor. În felul acesta vom pune în evidență comunitatea ştiințifică cu preocupări, convingeri, valori, metode comune, care, potrivit lui Thomas S. Kuhn, constituie condiția unei paradigme: „O paradigmă este ceea ce împărtăşesc membrii unei comunități ştiințifice şi, reciproc o comunitate ştiințifică este compusă din oameni care împărtăşesc o paradigmă” [1, p. 253]. Obținem spre sfârşit un tablou, mai mult sau mai puțin complet, al „matricei disciplinare”, al principiilor de bază şi al grupului responsabil de această paradigmă.

Romanul ca formă, gen, structură. Perspectiva dialogică

La începutul secolului al XX-lea romanul a prezentat interes mai cu seamă ca fapt literar în sine (formă, gen, structură), cercetat în implicațiile sale teoretice. În contextul configurării unei discipline la interferența teoriei literare şi lingvisticii – **poetica** –, romanul devenea o chestiune de **limbaj**, care punea la dispoziție **structuri verbale** literare. *Poetica romanului* ca ramură a *poeticii generale* prinde contur mai întâi la Şcoala formală rusă (R. Jakobson, B. Tomaşevski, V. Şklovski, I. Tânianov, B. Eihenbaum, V. Jirmunski) şi Şcoala de la Praga (Jan Mukarovsky), la cea enunțată de Paul Valery şi prin lucrările noii critici americane (I. A. Richards, T. S. Eliot, W. K. Wimsatt). În cadrul discuțiilor asupra genurilor literare Şklovski, Tânianov şi Tomaşevski s-au arătat interesați de caracteristicile, evoluția şi modificarea genurilor literare, precum şi de apariția genurilor noi, considerând că acestea sunt **categorii formal-expresive**, în funcție de limbajul care le stă la bază. Romanul este cercetat de formaliştii ruşi ca fiind o structură de gen deosebită, ca o unitate complexă

de relaţii şi elemente funcţionale eterogene, care se opun, se compun, se subordonează unele altora în diferite straturi. V. Şklovski, spre exemplu, prezintă romanul o combinare şi „însăilare” diferită, în funcţie de epocă, a nuvelelor. Se evidenţiază în cadrul formalismelor o tendinţă constantă de a muta accentul pe elementele specifice de discurs prezente într-o operă, care a dus la excluderea noţiunii de **gen** şi acceptarea termenilor de **formă literară**, pornind de la convingerea că o categorie estetică corespunde mai bine unei forme literare.

Pornind de la ideea caracterului autonom al textului, privit ca un fabricat, ca un produs al tehnicii, al industriozităţii poetice, formaliştii ruşi încă prin anii ’20 au fost interesaşi de ansamblul de procedee care definesc literaritatea, pledând pentru o poetică descriptivă. Supunând unui examen critic sever diversele modalităţi – formaliste, psihanaliste, structuraliste – în care estetica formaliştilor abordează opera literară ca întreg lingvistic, M. Bahtin demonstrează că în obiectul estetic, care este opera artistică, intră **nu forma lingvistică** a cuvântului, ci **sensul ei axiologic**. De la bun început intenţia savantului a fost să unească punctele de vedere filosofic, ştiinţific şi artistic pentru a le folosi la analiza formei „cuvântului viu”. În lucrarea *Discursul în roman*, savantul emite două dintre cele mai importante propoziţii cu valoare axiomatică, polemice la adresa reperelor metodologice formaliste: „Noi nu considerăm limbajul ca un sistem de categorii gramaticale abstracte, ci ca un limbaj saturat ideologic, ca o concepţie despre lume şi chiar ca o opinie concretă care asigură un maximum de înţelegere reciprocă în toate sferele vieţii ideologice” [2, p. 124], precum şi „Forma şi conţinutul sunt unitare în cuvânt, înţeles ca fenomen social, social în toate sferele existenţei lui, de la imaginea sonoră la cele mai abstracte straturi semantice” [2, p. 112]. Poetica pentru Bahtin e ceva mai mult decât o disciplină ştiinţifică specială, aceasta cercetează opera ca artă. Astfel că poeticianul trebuie să aibă conştiinţa faptului că cercetările sale, într-un domeniu autonom, capătă importanţă doar ca parte componentă a întregului alcătuit de ştiinţele umaniste. Activitatea de cunoaştere a poeticianului este una **participativă** şi **dialogică**, ea vizează întotdeauna *subiectul*, şi nu *obiectul* neînsufleţit. De aceea în centrul de atenţie nu trebuie să stea organizarea concretă materială a operei literare, ci **„forma de viaţă”, „sfera intersubiectuală”, „reţeaua de voci”, „figura internă”, „forma arhitectonică”** pe care le conţine aceasta. Respectiv, nu limba operei literare văzută ca sistem de norme unic şi unitar trebuie să constituie obiectul de cercetare a poeticianului, ci mediul unui plurilingvism efectiv, care asigură relaţiile intersubiectuale. Noutatea de viziune a lui Bahtin va avea repercusiuni spectaculoase mai ales în critica romanului.

În *Problemele creaţiei lui Dostoievski*, 1929 şi *François Rabélais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, 1965 Bahtin este un teoretician al formelor,

al formelor romaneşti. Problema însă îl preocupă încă în *Metoda formală în ştiința literaturii* (1928), în care a ținut să impună un punct de vedere distinct în problema formelor. Poetica, menționează Bahtin, este în primul rând disciplina genurilor, adică a demersului constructiv, generator al „operei reale": „Genul este forma tipică a operei întregi, a întregului enunț. Opera este reală numai în forma unui anumit gen. Valoarea de construcție a fiecărui element nu poate fi înțeleasă decât în legătură cu genul" [3, p. 173]. Genul este văzut de Bahtin ca o „unitate tipică a enunțului artistic", ca „un tip special de a construi şi a finaliza întregul" care e o „finalizare tematică şi nu încheiere compozițională convențională" [3, p. 174-175]. Forma romanescă este expresia conjugată a unei viziuni compoziționale, a unui demers constructiv încheiat într-o realitate palpabilă, reală şi individuală. O poetică „autentică a genului nu poate fi decât numai o sociologie a genului" [3, p. 181], susține Bahtin cu exemple pe analiza romanului. Un poetician trebuie să urmărească logica de construcție a romanului nu ca pe o combinare a unor materiale gata făcute, ci ca pe o formă de captare a **comunicării ideologiei sociale** sau, mai bine spus, de surprindere a structurii vieții reale.

În viziunea lui Bahtin, existența se structurează analogic *limbii-ca-dialog*, dialogul fiind metafora ce defineşte natura raportului *eu – lume*. Conceptul de „lume romanescă" este echivalent cu noțiunea de unitate de sens, care constituie expresia intuiției estetice a lumii reale sau, mai bine spus, realizează *unitatea concretă a acestor două lumi* ce „plasează omul în natură, înțeleasă ca ambianța lui estetică – umanizează natura şi «naturalizează» omul" [2, p. 64]. Romanul „dă, în primul rând, formă definitivă omului, apoi lumii – dar numai ca lume a omului, fie umanizând-o nemijlocit, fie însuflețind-o într-o relație valorică, devenind doar un element al valorii vieții umane" [2, p. 109]. Astfel că lumea romanului este o parte a unității naturii şi a evenimentului etic al existenței.

Celălalt compartiment al poeticii – **poetica istorică** (care constituie veriga de legătură între istoria literaturii şi poetica teoretică sociologică) – trebuie să se ocupe, respectiv, nu de procedee, ci de geneza şi *evoluția de-a lungul istoriei a obiectului estetic şi a arhitectonicii sale în formele artistice*. În alți termeni, poetica istorică ar trebui să urmărească varietatea de relații intersubiectuale între „eu" şi „celălalt", între autor şi eroul lui. Nuanțate concentric şi îmbogățite, aceste considerente ajung peste ani să formuleze o coerentă **poetică dialogică a romanului.**

Reflecțiile asupra obiectului de studiu al poeticii istorice decurg la Bahtin ca un permanent dialog cu partenerii ipotetici, teoreticieni de care avea sau nu cunoştință, care au văzut originea romanului în genurile mai vechi ale folclorului antic. La acest **simpozion socratic improvizat** în calitate de oponenți ai lui Bahtin vor apărea Vladimir Propp, Claude Bremond, Nortrop Frye, Marthe Robert şi alții, care au văzut

romanul ca pe o **formă obiectivă** de expresie a memoriei colective, a mentalității istorice şi a conştiinței estetice. Neputând fi exhaustivi, vom enumera câteva lucrări de referință dedicate studiului romanului în care am căutat posibile ajustări la aparatul conceptual-metodologic al poeticii dialogice în contextul dezvoltării unor discipline noi precum semiotica, naratologia, retorica etc.

Poeticile romanului situate în orizontul structuralismului au urmat în mare parte direcțiile trasate de formalişti, stabilind taxinomii în funcție de indicii formali şi de structură. Studiul lui Vladimir I. Propp asupra limbajului, *Morfologia basmului* [4] a încetățenit ideea de cercetare morfologică (gramaticală) a formelor narative, de demontare a invarianților, structurilor, personajelor etc. Semioticianul francez Claude Bremond şi-a pus în studiul *Logica povestirii* [5] problema transpunerii formalizării lui Propp la orice tip de povestire, detaşându-se de metodele tradiționale de analiza conținutistică. Fiind un gen narativ, romanul este susceptibil şi unei astfel de analize aproape matematizate. O abordare a romanului ca artă verbală ne propune Davide Lodge[1] în studiul *Limbajul romanului* [6]. În studiul *Anatomia criticii* Nortrop Frye [7] urmăreşte modificările pe care formele arhetipale ale narativității le suportă de-a lungul timpului. O abordare psihanalitică a evoluției romanului, folosind instrumentarul metodologic al naratologiei, realizează francezul René Girard în studiul *Minciună romantică şi adevăr romanesc* [8]. Observațiile cercetătorului se înscriu în limitele şi angrenajele de funcționare ale unor mecanisme narative, terminologia psihanalitică servind pentru a face vizibil pulsul vieții. Prin aceeaşi prismă psihanalitică, situând descendența romanul sub auspiciile mitului oedipian, Marthe Robert îşi concepe studiul *Romanul începuturilor şi începuturile romanului* (var. franceză în 1972) [9].

Teoria textualistă a impus iminența punerii în discuție a unor noi aspecte ale romanului, pe care Jean Ricardou le analizează într-un studiu de referință *Noi probleme ale romanului*. Această optică nouă este justificată de autorul francez în felul următor: „Ceea ce determină apariția unui text este mai degrabă dorința de a *face ceva*. Din această nouă atitudine se desprind îndată două aspecte. Mai întâi, noua atitudine se bazează pe însăşi dorința de a scrie şi nu pe o *legitimitate ideologică a acestei dorințe*, ceea ce este cu totul altceva. Celălalt aspect este faptul că ea focalizează interesul asupra fabricării însăşi şi nu asupra unei entități ideatice antecedente, ceea ce este cu totul altceva (…) Ştim că a produce înseamnă a folosi o materie. Fiind vorba de text, materia este, în principal, limbaj, înțeles nu ca mijloc de expresie, ci ca materie semnificantă.” [10, p. 23]. Cercetătorul romanului ar trebui, respectiv, să fie preocupat

[1] Davide Lodge semnează şi un eseu dedicat lui Bahtin, After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism, London and New York, Routledge, 1990.

de complexitatea textului, de tensiunile lui interioare, de coerența şi structurarea care duc la închegarea finală a conglomeratului narativ romanesc.

O altă contribuție apreciabilă asupra poeticii romanului, venită din domeniul gândirii filosofico-lingvistice moderne, este cea a *neoretoricii*, care i-a împrumutat disciplinei urmărite de noi ideea de studiere a tehnicilor şi a principiilor generale ce guvernează limbajul operei literare în aşa fel încât el devine mijloc de influență a opiniei receptorului. În *Retorica romanului* Wayne Booth, poetician influențat de neo-aristotelicienii de la Chicago, se îndepărtează de analiza verbală, considerând că arta romancierului, indiferent de metoda narativă utilizată, este în esență retorică. Autorul se ocupă în general de clasificarea categoriilor metodei narative în funcție de „punctul de vedere", propunând o serie de formulări devenite clasice, cum ar fi *teoria punctului de vedere narativ* sau distincția dintre *narator*, *autor real* şi „*autor implicat*". Potrivit lui Wayne Booth povestirea se caracterizează prin artificialitate, prin depăşirea limitei naturale de percepție a cititorului. În ceea ce priveşte autorul, el „s-a eclipsat pe sine, a renunțat la privilegiul intervenției directe, s-a retras în culise şi şi-a lăsat personajele să-şi realizeze propriul lor destin pe scenă" [11, p. 35]. Însa oricare şi oricâte ar fi subterfugiile, respectiv, procedeele retorice la care autorul ar putea să apeleze, o evaluare auctorială nu poate să lipsească din nici o operă de narațiune artistică şi că atât formulele manifeste, deschise, cât şi cele mascate nu reprezintă altceva decât variante ale vocii auctoriale. Până la urmă poeticianul ajunge la o concluzie care are multe în comun cu concepția lui Bahtin asupra romanului (pe care o vom analiza în compartimentul al II-lea). Potrivit lui Booth romanul este „atât autonom, un întreg concret, (o urmă bine modelată), cât şi autoexpresie (o lumină, un țipăt pasional), cât şi (…) o operă retorică (un gest, o pledoarie pentru acceptare, influența unui om asupra altuia), cât şi o întruchipare a forțelor literare şi sociale ale epocii (un container purtător al convenției, o oglindă), cât şi un enunț al adevărului moral sau filosofic (o polemică, un dialog filosofic, o predică), şi câte mai câte?" [11, p. 478]. Să menționăm aici şi faptul că peste câțiva ani Wayne Booth va fi prefațatorul studiului lui Bahtin *Problemele poeticii lui Dostoievscki* în variantă engleză [12].

Chiar dacă după toate probabilitățile aceşti cercetători ai romanului nu aveau cunoştință de cauză privind teoria lui Bahtin, în multe privințe punctele lor de vedere se intersectează. Demn de menționat în acest sens este şi studiul *Naşterea romanului* (var. engleză în 1957) de Ian Watt [13], care oferă desluşiri neprețuite cu privire la dezvoltarea genului, panoramând o *istorie socială a romanului* ce are ca obiect de studiu legăturile dintre proza narativă şi ambianța ei socioculturală. Potrivit lui Ian Watt, inovațiile din sfera tehnicii romaneşti întrețin raporturi de dependență cu

evoluția structurii sociale. Orientarea asupra conținutului şi asupra reprezentării raporturilor dintre individ şi lume îl apropie pe Bahtin de obiectivele criticului maghiar Georg Lukács în *Teoria romanului* (var. franceză în 1963) [14]. Romanul este privit şi de Bahtin ca o formă a unei viziuni coerente despre lume, un proces, o stare ipotetică de conciliere dintre eu şi lume.

Lumea romanului modern este o lume a omului, a omului dialogal, deschis spre celălalt. Este un adevăr confirmat şi de cele mai recente studii. Pentru Milan Kundera (*Arta romanului*, 2008) [15] romanul reprezintă o lume care defineşte omul printr-o continuă interogație ontologică asupra identității ființei. Potrivit scriitorului ceh, condiția *sine qua non* a valorii unui roman este noutatea lui, care se exprimă şi este echivalentă cu puterea de a arunca o lumină nouă asupra omului. Realizând un studiu despre *Istoria romanului modern*, R-M. Albérès ajunge cândva la concluzia că şi acesta „continuă să reprezinte totalitatea omului modern" [16, p. 435]. Iar potrivit lui Toma Pavel fiecare roman propune o *ipoteză substanțială* despre natura şi organizarea universului uman; obiectul de interes al acestui gen este omul surprins în efortul lui de a trăi în lume. În studiul *Gândirea romanului*, 2008 teoreticianului român de la Chicago consemnează o „gândire" a romanului în funcție de *tipul de reprezentare a idealului existențial uman*, evidențiind finalitatea antropologică şi socială a lumilor imaginate de creatorii acestui gen literar. Nu ne rămâne decât să constatăm o uimitoare similitudine între felul de a gândi al savantului român şi cel de care a dat dovadă Bahtin privind evoluția romanului ca formă conținutistă în cursul secular al fluxului de gândire umană: „Istoria romanului (…) se întemeiază în realitate pe dialogul secular dintre reprezentarea idealizată a existenței umane şi cea a dificultății de a ne măsura cu acest ideal. Istoria romanului mi-a părut atunci ca istorie a unei lungi dezbateri morale, niciodată rezolvată, niciodată însă abandonată" [17, p. 10].

Astfel că obiectivul de bază a poeticii constă, în viziunea lui Toma Pavel în a prezenta felurile în care genurile narative premoderne concep perfecțiunea umană, pentru a le compara cu felurile de a examina această perfecțiune în lumea experienței cotidiene. Cercetătorul îşi numeşte tipul său de poetică *istoria naturală a speciilor romaneşti* pornind de la premisa că „asemenea speciilor biologice, genurile literare evoluează, se transformă unele în altele în cursul unui proces ale cărui resorturi sunt concurența, mutațiile şi încrucişările" [17, p. 29]. Având o viziune istorică în cercetarea romanului, teoreticianul îşi delimitează obiectivele de cele aparținând unei discipline ce se preocupă de „*istoria tehnicilor romaneşti*", în al cărei cadru îl plasează, în mod paradoxal, pe Bahtin: „Dar, spre deosebire de Bahtin, voi porni de la principiul că procedeele formale scot în evidență universurile fictive evocate în

operă şi, prin urmare, voi încerca să leg fiecare dintre aceste procedee de conținutul pe care îl exprimă” [17, p. 34]. După toate probabilitățile e la mijloc o neînțelegere, căci Bahtin a fost un promotor consecvent al formei conținutiste («содержательная форма»). Şi apoi felul în care cei doi gândesc evoluția genului este foarte apropiat, deşi folosesc concepte deosebite. Consemnez aici doar considerațiile lui Toma Pavel, pe cele similare ale lui Bahtin le voi analiza pe larg în compartimentele următoare. Ambii savanți semnalează că romanul este o expresie a umanului transpus în idee, gândire, formă şi că structurile proprii genului s-au format în procesul de comunicare umană – în dialog. Acceptând ipoteza conform căreia originea romanului modern se află în dialogurile cu „vechile romane”, Toma Pavel încearcă să înțeleagă „evoluția de lungă durată a romanului, logica internă a devenirii sale şi dialogul în care se angajează reprezentanții săi de-a lungul veacurilor” [17, p. 35]. La fel pentru ambii teoreticieni romanul se arată ca un gen care întreține în fiecare moment al existenței sale raporturi cu fenomenele extraliterare. „Metoda de reprezentare, susține Toma Pavel, adoptată de diversele epoci şi de diversele genuri, depinde în acelaşi timp de antropologia fundamentală a romanului şi de ponderea pe care o au aspectele sociale descrise de roman. De aceea, în fiecare epocă, romanul intră în relație cu orizontul gândirii extraliterare, gândire care, departe de a fi preexistentă, se naşte ea însăşi din dezbateri ale căror rezultate nu sunt niciodată definitive” [17, p. 45]. Între conceptul lui Bahtin de *cronotop ca imagine artistică a omului* şi ceea ce numeşte Toma Pavel *metoda de reprezentare a idealului uman* distanța tinde către zero.

În ceea ce priveşte dezacordurile între diferitele viziuni asupra romanului acestea validează încă odată ipoteza bahtiniană referitoare la *cronotopicitatea* oricărei concluzii. O ipotetică definiție a acestui gen proteic, polimorf, flexibil formal, cu puternice capacități de adaptare are sorți de izbândă doar fiind formulată într-un permanent dialog relațional cu alte definiții.

În România există câteva încercări de creare a unor tipologii a romanului românesc pornind de la aspectul formal. Dintre acestea Nicolae Manolescu s-a impus mod deosebit, creând în studiul *Arca lui Noe* (1980) [18] un tablou tipologic şi istoric al romanului românesc în funcție de organizarea discursului narativ. Anumite „jocuri ale strategiilor narative” determină cele trei tipuri de roman: *doric*, *ionic* şi *corintic*. Caracteristicile particulare ale fiecărei strategii narative sunt date de funcțiile şi raporturile în care se află Naratorul şi Autorul. Tipologizarea teoreticianului român nu se limitează la roman, criteriile de sistematizare vizează narativitatea în general. Bahtin vorbeşte şi el de anumite raporturi dintre autor, narator şi personajul operei literare, acestea însă sunt evaluate pe criterii estetice şi chiar etice, aspectul narativ fiind foarte important pentru definirea modelului de roman, dar nu şi fundamental.

Poetica romanului ca disciplină datorează mult *structuralismului* care a fost ghidat de grija pentru depistarea „structurilor" în obiectul cunoaşterii. În viziune structuralistă romanul ca operă literară este o structură, în primul rând, de cunoaştere. Din perspectiva interferenţelor şi a suprapunerilor codului romanesc pe codul discursului ştiinţific teoreticianul român Liviu Petrescu a creat în studiul său *Poetica postmodernismului* (1996) [19] o tipologie distinctă a romanului românesc. Criticul distinge trei paradigme ale romanului, cea a „primului modernism", a „marelui modernism" şi a „postmodernismului (în varianta poststructuralista)". Primul e construit pe o „metanaraţiune scientistă" (emanciparea umanităţii prin ştiinţă) şi o „poetică realistă"; cel de-al doilea, pe o „metanaraţiune enciclopedistă" şi o „poetică organicistă"; cel de-al treilea, pe ideea de „deconspirare a tuturor metanaraţiunilor legitimatoare**"** şi o „poetică textualistă". Această tipologie ia în consideraţie categoriile epistemice care, potrivit lui Michel Focault nu ţin de structurile de suprafaţă ale istoriei, ci de un substrat epistemic de profunzime, de o reţea prediscursivă de coerenţe şi de reguli ce constituie nivelul cel mai profund al cunoaşterii. Ceea ce li s-a reproşat cercetărilor structuraliste este faptul că acestea au anulat conţinutul în beneficiul trăsăturilor formale. Viciul metodologic al acestor cercetări constă în sacralizarea structurii şi neglijarea genezei şi funcţiei istorice a ei. Preţioaselor constatări ale lui Liviu Petrescu privind evoluţia istorică a discursului romanesc în funcţie de modelul predominant al cunoaşterii într-o epocă concretă li se poate alătura o analiză a formelor romanului românesc sensibilă la împrejurările lui sociale şi culturale. Or, inovaţiile din sfera tehnicii romaneşti întreţin strânse raporturi de dependenţă cu evoluţia structurii socioculturale, cu faptele extraliterare. Ţinând cont şi de acest aspect, poetica s-ar diversifica, ar fi câştigat în supleţe şi în puterea de cuprindere a unor zone tot mai întinse.

Drept model de creare a unei tipologii a romanului românesc (pe segmentul temporal pe care ni l-am propus în titlu) care să ţină cont de structura socială ne poate servi tipologia romanului universal din secolul al XX-lea, pe care o propune Toma Pavel în studiul *Gândirea romanului*. În clasificarea sa teoreticianul porneşte de la ipoteza că „pentru a înţelege şi a aprecia sensul unui roman, nu ajunge să iei în consideraţie tehnica literară utilizată de autorul lui; interesul fiecărei opere vine din faptul că ea propune, conform epocii, subgenului şi uneori geniului autorului, o *ipoteză substanţială* despre natura şi organizarea universului uman. Şi aşa cum în artele plastice ideea se încarnează în materia sensibilă, aici ipotezele despre structura lumii se încarnează în materia anecdotică, ce rămâne de neînţeles dacă e considerată în ea însăşi şi fără referinţă la gândirea care o animă" [17, p. 43]. „Gândirea" romanului se desfăşoară pe mai multe niveluri, dintre care primul are drept obiect locul omului

în lume, rolul divinității în universul uman, raporturile dintre om şi semenii săi, idealul uman. În secolul al XX-lea teoreticianul distinge în funcție de raportul *eu – lume* în linii generale două tipuri de roman: 1) unul în care individul descoperă cu disperare ruptura cu restul lumii, ridicând atitudinea *dandy-ist estetică* la rangul de normă de viață şi construind o lume care nu depinde decât de rafinatele sale gusturi. Acest roman figurează idealurile de comportament care sau minimalizează importanța normelor morale şi a vieții în societate, deschizând calea spre egoism şi hedonism, sau caută să obțină un fel de depăşire a suferințelor sale dedicându-se creației artistice; 2) şi unul în care nu se mai urmăreşte înstrăinarea de cititor şi de restul lumii prin închiderea în discursuri ermetice şi sofisticate lingvistic, ci se străduieşte dimpotrivă să obțină un efect de *empatie*, să faciliteze pentru cititor identificarea cu disperarea şi aspirațiile eroului, socializând discursul. Primul tip este reprezentat de autori ca Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, William Faulkner, Thomas Pynchon ş.a. care au promovat o religie a artei şi a estetismului care au presupus a dezvălui cititorului poezia enigmatică a lumii şi strălucirea multiformă a subiectivității, dar care a cerut de la el o răbdare şi o calitate a atenției ieşite din comun: „Numai o abnegație infinită e în stare să-l orienteze pe acest cititor prin labirintul amănuntelor derutante, pentru a extrage un mesaj presupus a fi surprinzător şi prețios. Ca să abordeze aceste opere, prezentate drept culmea nedepăşită a spiritului creator, publicul trebuie să aibă o nesfârşită umilință, căci i se cere să înțeleagă incomprehensibilul şi să simtă o admirație adâncă pentru ceea ce, la prima vedere, pare insipid, pocit şi fastidios” [17, p. 411]. Al doilea tip de roman are menirea să readucă la normalitate romanul care aproape întotdeauna a fost un „gen de acces facil”. Romancieri ca François Mauriac, Julien Green, Graham Green, Evelyn Waugh, Henrich Böll, William Percy, Jean-Paul Sartre, Albert Camus ş.a. au afirmat neîncetat vocația accesibilității genului, proiectându-şi personajele pe un fundal social.

Reuşita acestei scheme tipologice este asigurată, după noi, de faptul că se vizează în primul rând constituirea şi existența **modelului romanescului**, Toma Pavel reuşind să evite reducționismul altor tipologii: retorice, narative, gnoseologice, estetice, tematice. Romanescul presupune în primul rând o structură socială, aceasta fiind pus în mişcare în funcție de capacitatea autorului de a comunica cu lumea, cu ceilalți. Un pic în alți termeni Bahtin vorbeşte despre o **structură dialogică** („formă arhitectonică”, „formă artistic creatoare”) a romanului care îi asigură vitalitatea şi dinamismul. Romanul ca gen este dublu orientat, în primul rând, spre interpreți şi, în al doilea rând, spre viața ca o rețea de relații dialogice. Scriitorul trebuie să observe unitatea şi logica interioară a epocii, înțelegerea acestei

unități evoluează în procesul comunicării ideologice sociale. Chiar dacă aparent un roman vorbeşte de individul însingurat şi rupt de lume, acest gest constituie tot un răspuns la o întrebare pe care şi-a pus-o colectivitatea în epoca respectivă. „Iată de ce, scrie Bahtin, poetica genului nu poate fi decât numai o sociologie a genului” [3, p. 181]. Obiectivul de bază al capitolului al treilea din această lucrare constă în identificarea unor structuri dialogice care asigură evoluția şi constituirea formelor romanului românesc în secolul al XX-lea. Setul de metode de interpretare a poeticii romanului românesc va fi orientat în linii mari spre intenția de comunicare a subiecților vorbitori ai romanului şi contextul social, cultural, ideologic, spiritual în care s-a format identitatea textului.

Trebuie menționate aici şi alte lucrări care ne-au servit ca repere epistemologice în cel de-al treilea capitol. Am ținut cont de unele observații prețioase ale lui Radu G. Țeposu din lucrarea *Viața şi opiniile personajelor* [20] în care autorul surprinde dialectica emancipării personajelor în romanul românesc modern, emancipare cu efecte restructurante atât în simbolizarea existenței, cât şi în materie de tehnică romanescă. Gheorghe Glodeanu cu *Romanul – Aventura spirituală a unei forme literare proteice* [21], Carmen Muşat cu *Strategiile subversiunii. Descriere şi narațiune în proza postmodernă românească* [22], Adrian Oțoiu cu *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive* [23], Carmen Pascu cu *Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană* [24] au servit în mare măsură la clarificarea unor aspecte legate de cercetarea noastră. Antologia colectivă *Poetica romanului românesc* [25].

Din dosarul receptării lui Mihail Bahtin

Concepțiile lui Bahtin în Occident au interpretări diferite, în funcție de mediul teoretic şi obiectivele interpreților. Ideile savantului rus despre dialog, despre cuvântul existent doar ca răspuns la un alt cuvânt au căzut foarte bine în câmpul discuțiilor poststructuraliste. Cele mai cunoscute nume de „popularizatori” ai lui Bahtin sunt desigur Julia Kristeva şi Tzvetan Todorov. Punctul de pornire l-au constituit cele două articole ale Juliei Kristeva – *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul* (1967) şi *Ruinarea poeticii* (1970) [26][1] – care au deschis în mare parte perspectiva occidentalilor asupra

[1] Kristeva J. Bahtin, cuvântul, dialogul şi romanul (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman), prefață la traducerea franceză a studiului bahtinian Problemele poeticii lui Dostoievski (Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski, P., Seuil, 1970), intitulată Ruinarea poeticii (Une poétique ruinéee).

dialogismului şi la care vreme îndelungată au făcut referinţă majoritatea bahtinologilor francezi şi americani. Interpretările ei au produs reacţii în special printre semioticieni, psihanalişti şi sociolingvişti. Mai mulţi cercetători, printre care cei mai cunoscuţi sunt Oswald Ducrot şi Pierre Bourdieu, au reuşit să valorizeze fructuos ideile lui Bahtin în cadrul lingvisticii generale şi cel al semioticii, iar în anii '80 şi în cel al sociolingvisticii şi pragmaticii. Dintre aceştia *Jacqueline* Authier-Revuz s-a distins printr-o interpretare diferită a dialogismului, continuându-l în linia discuţiilor despre teoria „alterităţii" care prezenta, după ea, un mare interes pentru cercetările din domeniile analizei textului, sociolingvisticii şi pragmaticii. Francis Jacques a scris două lucrări remarcabile despre dialog: *Dialogica. Cercetarea dialogului* (1979) [27] şi *Diferenţa şi subiectivitatea* (1982) [28]. Filosoful francez îşi trasează însă o altă direcţie de abordare a dialogului, folosindu-se de resursele logicii formale în câmpurile semanticii modale, teoriei jocului şi teoriei actelor verbale.

O a doua fază de receptare a lui Bahtin ţine de apariţia antologiei prefaţate de Tzvetan Todorov – *Mihail Bahtin. Principiul dialogic* (1984) [29], care lărgeşte orizontul bahtinologiei prin faptul că în ea se interpretează mai multe lucrări ale savantului rus ca *Marxismul şi filosofia limbii* (în franceză în 1977), *Estetica şi teoria romanului* (în franceză în 1978), *Estetica creaţiei verbale* (în franceză în 1984), traduse după răspândirea comentariilor J. Kristeva referitoare la cartea *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Pentru prima dată Bahtin este prezent într-o monografie care îi cuprinde biografia, întreaga bibliografie şi analiza unitară a spectrului său de preocupări. Todorov reuşeşte să creeze şi *Cercului lui Bahtin* (V.N. Voloşinov, P. N. Medvedev) o memorabilă imagine de şcoală autentică. Cele câteva teme pe care cercetătorul francez le distinge în cadrul discuţiilor acestei comunităţi ştiinţifice – teoria cunoaşterii în ştiinţele umaniste, teoria enunţului, istoria literaturii, intertextualitatea şi filosofia antropologică – au orientat şi au ghidat demersurile ştiinţifice ale bahtinologilor, în special, ale celor americani. Viziunea lui Todorov privind moştenirea concepţiilor lui Bahtin se cristalizează foarte curând într-o altă lucrare intitulată *Critica criticii* (1984) [30], a cărei compartiment eseistic *Dialogica criticii?* este cel mai relevant pentru perspectiva dialogică. Merită atenţie şi unele considerente ale lui Todorov din studiul impunător dedicat fenomenului „alteritate", *Noi şi ceilalţi. Despre diversitate* (1991) [31]. În aceste lucrări cercetătorul pune în circuit mai mulţi termeni care ţin de teoria şi practica dialogică cum sunt „principiu dialogic", „filosofia dialogică", „teoria dialogică", „analiza dialogică", „paradigma dialogică", „discursul dialogic", „relaţie dialogică", „comunicare dialogică", „discuţie dialogică", „viziune dialogică", „cultură dialogică" etc.

Traducerea primei cărţi a lui Todorov în engleză a asigurat exportul rapid al lui Bahtin pe continentul american (în special, în SUA şi Canada), unde în scurt timp

dialogismul a devenit o doctrină universitară, generând mai multe cercetări în această direcție. Prin anii ’80 Bahtin ajunge să fie văzut drept o figură de cult, care a întemeiat un nou tip de gândire în ştiința literară sovietică din anii ’50-’60. Un alt cercetător care a impulsionat interpretările lui Bahtin în America este Michel Holquist. Încă în 1981 acesta scoate la lumină studiul *Imaginația dialogică* [32], mai apoi, împreună cu Katerina Clark, semnează prefața la varianta engleză a operei lui Bahtin [33]. În 1990 tot Michel Holquist încheagă un studiu-sinteză, intitulat *Dialogismul*: *Bahtin şi lumea lui* [34], în care analizează cele mai importante concepte bahtiniene pe fundalul principalelor direcții de cercetare ale începutului de secol al XX-lea: limba-ca-dialog, subiectul vorbitor ca loc al sensului, sensul ca valoare socială şi ca eveniment, biologia sensului, alteritatea, sinele ca semn, sinele ca auctorialitate, auctorialitate şi autoritate, sinele ca poveste.

Alte lucrări nu se lasă mult aşteptate. După ce trece în revistă biografia, bibliografia şi formulează importanța teoriei lui Bahtin în cercetarea actuală a literaturii într-o lucrare intitulată *Dialogica criticii* [35], Michel Gardner purcede la o analiză (foarte apropiată de textul savantului rus) a felului în care se manifestă fenomenele de polifonie şi heteroglosie în roman. Gary Saul Morson şi Caryl Emerson, autorii monografiei *Mihail Bahtin*: *crearea prozaicului* (1984) [36], îşi organizează demersul în jurul a trei lumi, mai concret, a trei postulate: *prozaicul*, *dialogul* şi *carnavalul*, care constituie repere atât pentru formularea pozițiilor fundamentale ale concepției bahtiniene, cât şi pentru urmărirea logicii şi a direcțiilor de receptare a lucrărilor savantului rus în America. Scriind despre *Probleme de literatură şi estetică*, Emerson subliniază rolul acestei lucrări fundamentale la crearea imaginii lui Bahtin ca teoretician al literaturii care a reuşit să impună o nouă ideologie a creației romaneşti. În continuarea acestor cercetări David K. Danow îşi realizează studiul *Spirit de carnaval*: *Realismul magic şi grotescul* [37]. Ideile despre carnaval şi carnavalesc l-a ajutat pe K. Hirshkop să-şi formuleze considerentele referitoare la structura democratică a noului tip de discurs în lucrarea intitulată *Bahtin*, *discursul democratic* [38], iar în una din cele mai recente cercetări, *Cercul lui Bahtin*: *filosofie*, *cultură şi politică* [39], Brandist Craig valorifică teoria lui Bahtin printr-un câmp interdisciplinar. Trebuie menționată şi contribuția profesorilor de slavistică din cadrul universităților americane. Malcolm V. Jones, Robert L. Belknap, F. Joseph, J. Forrester ş.a. au folosit grila dialogică în studiul asupra operei lui Dostoievski. În lucrarea sa *Dostoievski după Bahtin* [40] profesorul de la universitatea din Cambridge, Malcolm V. Jones, demonstrează faptul că doar poeticianul rus a reuşit, în mod convingător, să scoată în evidență însemnele moderniste ale textului dostoievskian, mai ales în lumina ideilor despre polifonie.

În a doua jumătate a secolului teoria dialogică a lui Bahtin a căpătat o popularitate spectaculoasă pe toate meridianele lumii. Din mai multe articole semnate de Clive Thomson, apărute în revista *Dialog*. *Carnaval*. *Cronotop* aflăm date importante despre receptarea lui Bahtin în Quebek. Internetul ne pune la dispoziție tot mai multe materiale consacrate dialogisticii lui Bahtin redactate în engleză, germană, spaniolă, italiană şi chiar în japoneză. *Bază de date privind bibliografia lucrărilor despre Bahtin* a unui Centru de bahtinologie (*The Baktine Centre*) din Marea Britanie, condus de profesorul David Shepherd [41], constituie un argument serios în acest sens.

Bahtin s-a bucurat, cum e şi firesc, de o cercetare fundamentală în Rusia. Cercetătoarea americană Caryl Emerson publică în 1997 cartea *Mihail Bahtin după o sută de ani* [42] în care face o prezentare generală a receptării celor mai importante idei ale lui Bahtin în Uniunea Sovietică şi în spațiul postcomunist al țărilor CSI, începând cu momentul publicării lucrării *Problemele creației lui Dostoievski* (1929) şi terminând cu ultimele studii în domeniul bahtinlogiei. Lucrarea cercetătoarei constituie una din primele încercări de analiză a evoluției bahtinologiei în Rusia. Din reflecțiile autoarei, dar şi din alte studii, se poate conchide că Bahtin a avut câteva faze de receptare în Rusia, fiecare creându-i câte o imagine complinitoare. Prima imagine, care îl prezintă pe Bahtin în calitate de filosof şi teoretician literar cu viziuni noi, anticipând libertatea în gândire specifică sfârşitului de secol al XX-lea, este impusă de colegii săi S. G. Bociarov, G. D. Gacev, V. V. Cojinov, V. N. Turbin. Articolele lor despre lucrările savantului rus pun începutul unei autentice „ştiințe despre Batin", a unui domeniu umanist aparte, intitulat **bahtinologie** (бахтинистика, бахтиноведение, бахтинология).

Începând cu anii '80 (mai târziu totuşi decât în Occident) Bahtin are un succes deosebit în Rusia, facilitat şi de reeditarea celor mai importante cărți. Editura «Русские словари» din Moscova inițiază în 1996 un proiect de editare a manuscriselor lui Bahtin (*Opera completă*) [43], care au alcătuit până în prezent şapte tomuri de o ținută remarcabilă prin bogăția documentării şi a comentariilor. Tot cam în această perioadă de timp la Moscova, Vitebsk şi Saransk încep să fie organizate conferințe anuale dedicate acestui tip de cercetare, soldate cu o serie de volume ale comunicărilor prezentate. Începând cu 1992, la Vitebsk, Belarus apare, de patru ori pe an, revista *Dialog*. *Carnaval*. *Cronotop* [44] ce adună studii despre moştenirea lui Bahtin şi influența acesteia asupra diferitelor domenii umanistice. În 1993 un grup de cercetători din cadrul unui proiect de revalorizare a moştenirii spirituale a unor personalități de naționalitate rusă au editat un volum intitulat *M*. *M*. *Bahtin*: *Pro et contra* [45], cuprinzând panoramic creația lui savantului rus, precum şi cele mai importante interpretări de care aceasta au avut parte.

Printre cei mai importanţi interpreţi ruşi ai lui Bahtin, care au contribuit la crearea unei imagini complexe a savantului, se numără V. L. Mahlin, V. S. Bibler, G. Voloşin, O. E. Osovski, A. V. Lunacharski, P. M. Biţilli, N. I. Berkovski, A. L. Bem, R. V. Pletniov, V. L. Komarovici, V. V. Ivanov, S. S Averinţev, S. G. Bociarov, I. Prigojin, D. S. Lihaciov, L. E. Pinski, V. B. Şklovski, K. G. Iusupov, V. I. Laptun, T. F. Plehanova, N. K. Boneţkaia, E. A. Bogatâriova, V. Vahruşev, B. F. Egorov, A. M. Korşunov, V. Lipatov, I. A. Cistilina, L. S. Konkina şi mulţi alţii. Dintre cele mai consistente şi impunătoare lucrări dedicate lui Bahtin trebuie să menţionăm culegerea *Filosoful M. Bahtin* [46], realizată de un întreg colectiv, studiul lui V. S. Bibler, *M. M. Bahtin sau poetica culturii* [47] care analizează prin prisma dialogismului procesul cultural contemporan; lucrarea Tatianei Plehanova, *Textul ca un dialog* [48], în care sunt valorizate principalele idei ale lui Bahtin în domeniul teoriei discursului şi a textului; numeroasele articole de comparativistică semnate de V. L. Mahlin, precum şi volumele care adună materialele conferinţelor de bahtinologie, editate anual de universităţile din Moscova şi Saransc (conferinţa anuală *Lecturile Bahtin*) [49, 50].

În România Marian Vasile este cercetătorul care a realizat cele mai competente şi minuţioase interpretări ale lui Bahtin, semnând prefaţa la varianta română a studiului *Probleme de literatură şi estetică* şi dedicându-i monografia *M. Bahtin. Discursul dialogic. Istoria unei mari idei* [51]. Savantul român analizează contribuţia pe care a avut-o teoria dialogică în domeniile filosofiei, esteticii, lingvisticii şi ştiinţei literare în raport cu principalele orientări critice contemporane, prezentându-l pe Bahtin ca fiind un precursor al semioticii şi chiar al deconstructivismului contemporan. Vasile Tonoiu îi dedică lui Bahtin mai mult de două capitole în impunătorul său studiu intitulat *Omul dialogal. Un concept răspântie* [52]. Concepţia savantului este analizată alături de alte teorii despre dialog aparţinând lui M. Buber, F. Jacques, C. Hagège, J. R. Searle, J. L. Austin, O. Ducrot ş.a.

Se poate spune sigur că în spaţiul cercetării româneşti niciun studiu dedicat romanului nu a evitat să facă trimitere la dialogismul lui Bahtin. Cristina Hăulică [53], Carmen Muşat, Adrian Oţoiu, Carmen Pascu, Mircea Nedelciu [54], Nicolae Manolescu, Adriana Babeţi [55], Indrieş Alexandra [56], Irina Mavrodin [57], Liliana Ionescu-Ruxăndoiu [58] ş.a. au dat credit şi au oferit spaţiu explicaţiilor bahtiniene privind caracterul dialogic al textului artistic. În acelaşi timp, niciunul dintre aceşti cercetători nu a operat principiul dialogic în mod sistematic la analiza romanului, desfăşurându-şi demersurile, cu predilecţie, prin prisma teoriei intertextualităţii.

Modelul de analiză dialogică a romanului necesită utilizarea unei terminologii adecvate. Eseul lui Anatol Gavrilov, *Criterii de ştiinţificitate a terminologiei literare*.

Vol. I Principiul obiectivității. O mutație paradigmatică de la raportul subiect/obiect la raportul subiect/subiect, ne oferă un „sistem funcțional dialogic al limbajului critic care modelează obiectul său – fenomenul literar – nu ca pe o construcție formală-materială statică, solidificată într-o structură rigidă, gata odată şi pentru totdeauna, ci ca pe un proces continuu al comunicării dialogice existențiale, interpersonale dintre «eu» (autorul sau cititorul) şi «altul» (autorul sau personajul literar)” [59, p. 232]. În primul rând, studiul cercetătorului de la Chişinău pune accentul pe faptul că Mihail Bahtin depăşeşte considerațiile predecesorilor, în special, dacă e să vorbim de teoria romanului, pe cele ale lui Georg Lukács despre structura *subiectiv-obiectivă* a genului romanesc, impunând o altă percepție a structurii acestui gen care devine, începând cu creația lui Dostoievski, una înfățişând relația *subiect-subiect-obiect*.

Pornind de la concepția dialogică a ființei şi comunicării umane, autorul vine cu o reconsiderare şi resistematizare a terminologiei literare sub aspectul cardinal şi litigios al „ştiințificității” acesteia. Cercetătorul se disociază de acea obiectivitate „impersonală” susținută la noi de T. Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, P. Zarifopol ş.a., aderând la o altă direcție din gândirea europeană, numită „ştiințele spiritului”, care consideră obiectivitatea în corelație dialectică cu subiectivitatea umană. În procesul cunoaşterii activității creatoare avem de a face nu cu un „obiect absolut” şi nici cu un „subiect absolut”, ci cu o interacțiune dintre diversele imagini subiective ale obiectului cunoscut”. Obiectul principal de cunoaştere a ştiinței literaturii trebuie să-l constituie anume această *interacțiune intersubiectuală* care construieşte sistemul dialogizat al imaginilor artistice. Eseul lui Anatol Gavrilov pregăteşte terenul pentru o nouă sistematizare a instrumentelor de lucru ale unui critic literar conştient de pluralitatea modurilor de descriere a aceluiaşi fenomen [60].

DIALOGUL ÎN ISTORIA GÂNDIRII MODERNE

Filosofii dialogului şi ai relației. Cercul „Patmos” şi „Noua gândire”

Natura omului este dialogică şi socială, existența lui depinde de comunicarea simbolică cu *celălalt*[1]. Dialogul a devenit în ultimele decenii un concept-cheie şi una dintre cele mai frecventate teme de discuție, atrăgând irevocabil atenția savanților interesați de potențialul euristic al acestui complex fenomen de interacțiune umană. Studiul dialogului se află la intersecția mai multor ştiințe umanistice, constituind nucleul unor discipline din cadrul ştiințelor comunicării precum analiza dialogului, teoria actelor verbale, filosofia dialogistică, sociolingvistica interactivă etc. Demersul explicativ al structurii, al mecanismelor de funcționare şi al rolului pe care îl are dialogul în ştiința actuală este întotdeauna unul complex, interdisciplinar, oscilând la frontiera dintre lingvistică, teoria literaturii, retorică, sociologie, antropologie, psihologie socială, etnologie, politologie, pedagogie etc.

Preocupările pentru dialog au o tradiție foarte veche, cu origini în retorica şi în renumitele dispute filosofice ale grecilor antici. Structura, limbajul teoretic, regulile de argumentație, strategiile şi metodicile acestei forme de comunicare accesibilă doar omului au evoluat vreme de secole. Pe de o parte, retorica politică a cristalizat formula dialogului ca modalitate eficientă de persuasiune, promulgând în fond autoritatea şi univocitatea, pe de alta, renumitul „dialog socratic”, perfecționat de Platon, Eschine, Fedon, Euclid, Aristip, Antistene şi Xenofon, a pus începuturile unui nou tip de dialog ale cărui efecte sunt evident centripete, disolutive, stimulatoare de libertate de gândire şi expunere a partenerilor. Metoda acestora din urmă consta în a provoca interlocutorul la un dialog de pe urma căruia ambii parteneri să profite în materie de cunoaştere a adevărului, niciodată pregătit în prealabil, ci constituit în dinamica treptată a schimbului de informații, întrebării şi răspunsului, inducției şi deducției.

În sens tradițional, dialogul este o convorbire între două persoane care urmăresc să ajungă la un consens sau pur şi simplu să realizeze un schimb de informații.

[1] Vom scrie cu minuscule pronumele când ne vom referi la persoane ca unități, deci ca „universal singular” în terminologia sartriană, şi cu majuscule când vom aduce în discuție probleme legate de instanțele interioare existente şi active în fiecare ins, care consemnează pluralitatea lui lăuntrică. Excepție vor face citatele în care vom prelua formula autorilor.

O elementară cercetare a etimologiei cuvântului *dialog* infirmă această definiţie îngustă. Spre deosebire de *monolog* (gr. *monos* – „unul singur" şi *logos*), termenul *dialog* (gr. *dialogos* – „discuţie": *dia* – „cu", „prin" şi rădăcina *logos* – „cuvânt", „sens", „vorbire") nu indică numărul de participanţi, ci descrie *evenimentul*, întrepătrunderea cuvintelor rostite de participanţi. Dialog însemna, prin urmare, o „rostire cu", o „rostire împreună" sau, o „justificare raţională împreună". E adevărat că sub influenţa unor sisteme de gândire şi a structurii intelectuale a secolului al XX-lea, definiţia dialogului a devenit mai complexă, multiaspectuală şi greu de cuprins într-o singură formulă. M. Buber, M. Bahtin, D. Bohm, K. Bühler, F. Jacques, C. Hagège ş.a. considerau dialogul nu numai o formă importantă de comunicare, de interinfluenţă intelectuală şi completare reciprocă a persoanelor determinate cultural, ci şi un *principiu fundamental în procesul cunoaşterii* ce presupune o confruntare a diverselor puncte de vedere în scopul obţinerii adevărului. Ceea ce se întâmplă în dialogul dintre două persoane implicate în procesul de cunoaştere poate fi explicat ca fiind un schimb neliniar, mutual de unităţi personalizate, de blocuri arhitectonice, adică de lumi ce-şi păstrează specificul. Structurile transcendentale sau sensurile ideale nu garantează traducerea adecvată şi inteligibilă a blocurilor arhitectonice. Viaţa este curgătoare, schimbătoare şi „nesemnificativă" (Kant), cunoaşterea poate avea loc doar în dialog – forma care exprimă perfect această tensiune internă a realităţii (Bahtin). Dialogul dă speranţă comunicării, implicând un statut de egalitate între parteneri, şi presupune înţelegerea poziţiei şi a atitudinii *celuilalt* în toată specificitatea şi diferenţa lui.

Deşi în istoria filosofiei noţiunea de dialog apare reiterat (în maieutică, în discuţia sofiştilor, în sistemul filosofic dualist), până la sfârşitul secolului al XIX-lea nu poate fi vorba de o abordare sistematică a dialogului ca formă de gândire. Drept premise pentru regândirea dialogului au servit discuţiile din cadrul Cercului filosofic „Patmos" din Berlin (1919-1923), dar mai ales în cel al „Şcolii din Marburg". Membrii acestor şcoli şi-au propus să utilizeze un nou tip de gândire, bazată pe dialog şi pe construirea relaţiilor cu *celălalt* abordat ca un „Tu". Anunţându-se drept neokantieni de orientare religioasă (iudaism şi creştinism), cu influenţe hegeliene declarate, animatorii acestor cercuri au criticat limbajul solipsist-monologic al filosofiei clasice, care şi-a focalizat cercetările pe procesul de contemplare a sinelui ca obiect. „Noua gândire" înseamnă **cunoaşterea în relaţie**, or, potrivit filosofilor, individul dobândeşte conştiinţa de sine odată cu conştiinţa de celălalt, „Eul autentic" fiind rezultatul orientării spontane a omului mai întâi către „altcineva" decât sinele său. „Noua gândire" polemizează atât cu ideea potrivit căreia gândirea izvorăşte din solilocviu, cât şi cu dialogurile de tip platonician şi chiar socratic, care nu îndeplinesc până la capăt condiţiile unui dialog

autentic. Or, dialogul autentic este acela în care ideile nu sunt pregătite în prealabil de locutor, ci izvorăsc în procesul activ şi mutual al dialogului.

Această generaţie de neokantieni crede că pivotul tuturor ştiinţelor umanistice este individul considerat în relaţiile lui sociale. Postulatele lansate de Buber – „La început este relaţia" şi de Rosenzweig[1] – „Din punctul de vedere al Noii gândiri, *eu gândesc*, *înseamnă că eu comunic*. A vorbi înseamnă a vorbi cu cineva şi a gândi pentru altul, şi acest Altul este un Altul concret care, spre deosebire de Subiectul abstract, nu este doar un privitor, ci şi un participant activ al actului verbal în stare să răspundă ca un egal" [apud 61, p. 99] – au anunţat bazele noului tip de gândire, orientată întotdeauna către „Altul" şi iniţiată pentru „Altul", care a modelat esenţial structura intelectuală a secolului, mai ales în cea de-a doua decadă. Principiul *primum relaţionis* (*Dialogik*) a constituit punctul de plecare pentru o nouă concepţie despre cogniţie şi comunicare, subiectivitate şi persoană, înţelese nu **monologic**, ci **dialogic**. „Principiul dialogic" devine unul fundamental pentru savanţii Herman Cohen, Franz Rosenzweig, Martin Buber, Eugen Rosentock, Ferdinand Ebner, Gabriel Marcel ş.a., numiţi de acum înainte **dialogişti** sau **dialogofili**, iar direcţia pe care o trasează aceştia – **filosofie a dialogului** sau **dialogistică**.

Datorită lui Buber, Rosenzweig şi altor filosofi de la Şcoala din Marburg, practica dialogică a ajuns să fie considerată o condiţie existenţială, o formă deosebită de comunicare cu un bogat potenţial de perfecţionare a proceselor de cunoaştere în relaţie, care este întotdeauna un proces de îmbogăţire reciprocă a persoanelor responsabile, dar libere, precum şi o activitate de coordonare a colectivelor de oameni în scopul de a obţine anumite performanţe sociale. Adevăratele realizări ale neokantienilor s-au dovedit a fi antiindividualismul lor pronunţat în studiul gândirii, reorientarea dialogului către problemele comunicării sociale şi, mai ales, considerarea subiectivităţii drept antinomică lipsei de personalitate.

Scopul dialogiştilor a fost să depăşească gândirea individualistă şi să o orienteze către natura socială a omului. Potrivit lui Rosentock, presupoziţiile individualiste din ştiinţele umanistice îşi trag rădăcinile din antica gramatică greacă a cărei structură se centrează pe individul singular (nominativ Eu). Dacă grecii ar fi presupus că gândirea porneşte de la comunicare, ei cu siguranţă, susţine gânditorul, şi-ar fi construit sistemul pornind de la vocativ, care înseamnă în fond o adresare către *celălalt*. „Gramatica sufletului" nu începe cu „*Eu*" sau „*Noi*", ci cu „*Ego-Alter*" [apud 62, p. 127]. Rosenzweig recunoaşte caracterul comunitar al fenomenului de intersubiectivitate, circumscriindu-i dialogului

[1] Filosof german. Lucrări scrise: *Hegel şi statul* (1921); *Scrisori şi jurnale* (1909-1918); *Steaua izbăvirii* (1921) ş.a.

o mulțime de voci cu o diversă proveniență socială: ideologie, politică, artă etc. În polemică cu cel mai cunoscut astăzi dintre neokantieni, M. Buber, căruia îi imputa limitarea concepției asupra relației „Eu-Tu”, Rosenzweig concepea dialogistica drept ceva mai mult decât relația de reciprocitate. Dialogul, în viziunea lui, este posibil doar într-o „lume comunitară în care prevalează judecata, diferența şi conflictul. Imposibilitatea consensului total constituie baza tuturor dialogurilor, lipsa consensului fiind, într-adevăr, motorul dialogului” [apud 62, p. 128]. Principiul dialogic neagă ideea consensului sau a unui limbaj universal care ar aduce la „înțelegerea ideală”, de „ultimă instanță” între oameni. În dialog oamenii comunică şi îşi dispută ideile fără să ajungă la răspunsuri definitive, iată de ce dialogul constituie adevăratul mecanism al progresului şi al distrugerii sistemelor fixe.

În cartea *Steaua mântuirii*, Rosenzweig expune reperele unei ontologii originale, care are la bază „gramatica erosului” sau, altfel spus, „limbajul iubirii”, construit(ă) după o altă logică, pe relația mistică dintre „Eu şi Tu”. Dialogistul din Marburg a prefigurat ideea unei *sfere „dia*” ca loc de situare *față-n-față* a doi vorbitori aflați în vizorul observatorului divin. În lumina acestor interpretări, dialogul este o relație umană care alimentează morala şi etica de tip religios, în special, pe cea iudaică şi creştină. Originea religioasă a relațiilor intersubiective, interpretate ca manifestări ale „grației divine”, vor constitui abordările predilecte ale celorlalți dialogişti. Ebner, spre exemplu, considera că orice „Tu” (cu sensul de *„altcineva*”) este o proiecție a unicului „Tu veşnic” – Dumnezeu, cu care omul dialoghează fără întrerupere [apud 63, p. 229].

„Eu şi Tu” în teologia dialogică a lui Martin Buber

Prin anii ’20 ai secolului trecut, „magistrul spiritual” al neokantienilor, teologul, istoricul, etnograful, antropologul şi poetul Martin Buber[1] lansează splendida idee a *spațiului „între*” unde, după el, ființa dialogică a omului îşi relevă pe deplin autenticitatea ireductibilă la definiții logice sau psihologice. Celebra lucrare *Eu şi Tu* consacră ideea centrală potrivit căreia existența şi lumea constituie un continuu dialog

[1] Martin Buber (1878-1965). Lucrările semnate: *Povestiri hasidice* (1921); *Eu şi Tu* (1922); *Gog şi Magog*, *Credința profeților*, *Calea omului în conformitate cu învățământul hasidic*, *Cărările utopiei*, *Viața în dialog*, *Problema omului*, *Între om şi om* (1952); *Eclipsa lui Dumnezeu* (1952); *Despre problemele educației* (1953). Cea mai importantă moştenire rămâne cartea *Eu şi Tu*. Lucrarea este scrisă într-o formă specifică, aforistică, în care gânditorul ia în discuție relațiile interumane, adâncindu-se în lumea Altuia.

între Dumnezeu (Tu veşnic) şi om, om şi lume, om şi ființa supremă. Concepția lui asupra dialogului este simplă şi totodată genială: viața omului decurge în comunicare cu alți oameni asemănători cu el. Dialogul acesta este creativ şi salvator dacă se desfăşoară în conformitate cu preceptele lui Dumnezeu despre morala şi dragostea față de semeni. Prin abordarea reflexivă şi în lumina existențialismului religios al relației de interioritate între „Tu" şi „Eu", Buber îmbogăţeşte esențial filosofia antropologică contemporană.

După Buber, eu nu pot spune nimic despre mine fără să mă compar cu altul. În gândirea filosofică tradițională nu a existat conceptul de „alter", ci doar cel de „alterego", ce reprezintă ca atare chipuri ce îmi aparţin. Filosofia germană a dezvoltat nenumărate discuții pe tema subiectivității umane, totuşi, în sistemul clasic de gândire, *altul* este doar un obiect către care se orientează cunoaşterea subiectului. Relația *subiect – obiect* exclude categoric egalitatea părților, deoarece rațiunea este îndreptată către cunoaşterea unei lumi străine şi necunoscute. Descoperirea lui Buber constă în afirmația că termenii „Eu" şi „Tu" sunt absolut egali ca importanță şi că întâlnirea lor are loc într-o dimensiune concretă – spațiul „între". Spiritul este ceva ce nu aparţine nimănui dintre părțile care comunică, el se află într-o zonă intermediară. Conceptul „între" caracterizează sfera relațiilor interumane şi constituie condiția existenței umane. „Între" este un anumit punct de vedere, un spațiu deosebit în care pot intra doar oamenii aflați în relații dialogice. „Mai curând decât o analiză metafizică a structurilor ființei, susține Vasile Tonoiu despre antropologia lui Buber, ea ne oferă descrierea unei experiențe existențiale a vieții umane concepute sub semnul relației dialogale", *Eu şi Tu* fiind „o adevărată biblie a întâlnirii şi dialogului" [52, p. 14].

Lumea, natura şi societatea sunt duble pentru om, fapt determinat de dubla lui poziție în lume şi de atitudinea față de ea, exprimată prin două perechi de cuvinte în funcție de cele două moduri de intenționalitate: *subiect-subiect*, *subiect-obiect*. Prima pereche („cuvânt fundamental") este „*Eu-Tu*". „Tu" constituie „Eu" ca *persoană*: „Omul accede la Eu prin Tu". „Tu" este fără de limite, reprezentând un întreg univers şi nu un obiect: „Cine pronunță Tu nu are în vedere obiectul". A doua pereche care exprimă un alt tip de atitudine a omului față de lume şi față de semenii săi este cuvântul – pereche „*Eu-Acela*". Orice „Tu" poate deveni un „Acela", care este o expresie a reificării lui „Altul", îmbrăcând forma unui obiect. Singurul „Tu" care nu devine niciodată un „Acela" este Dumnezeu. Omul cunoaşte lumea, urmăreşte suprafața lucrurilor, se informează şi, în felul acesta, el poate cunoaşte ceva. Însă, cunoscând lumea, omul nu devine un component al ei, lumea îi permite omului să o cunoască, dar ea nu-i răspunde, căci este un obiect. Adevărata relație poate avea loc numai între două persoane umane, „o relaţie de participare

reciprocă, de adresare şi răspuns mutual, care face posibil evenimentul ontologic al întâlnirii. (…) Relaţia buberiană este întâlnire, prezenţă, adresare reciprocă, dialog" [64, p. 16].

Demnă de subliniat aici este şi o altă distincţie foarte importantă pentru subiectul în discuţie: „Eu" din cuvântul fundamental „*Eu-Tu*" este diferit de „Eu" din cuvântul fundamental „*Eu-Acela*". „Eu" din „*Eu-Acela*" se manifestă ca un *individ* deosebit de alţi indivizi asemănători pe care acesta îi întâlneşte în sfera practică de fiecare zi şi colaborează cu ei în vederea unui profit material. Această ipostază îi permite să ia cunoştinţă de sine ca subiect al unei experienţe utilitare extrem de necesare pentru viaţă. „Eu" din cuvântul fundamental „*Eu-Tu*" indică latura spirituală a fiinţei omului ce-i asigură statutul de *persoană* şi-i conferă *individualitate*. În cazul acesta, „Eu" ia cunoştinţă de sine ca subiectivitate doar intrând în relaţie cu altă persoană. Distincţia se face în funcţie de prezenţa sentimentului de participare la fiinţă: „Individul, după Buber, devine conştient de sine ca un mod-de-a-fi-aşa-şi-nu-altfel. Persoana devine conştientă de sine ca ceva care participă la fiinţă, ceva care există doar împreună cu alte fiinţe, şi astfel ca fiinţă conştientă. Zicerii individului «Aşa sunt eu» îi este contrapusă zicerea persoanei: «Eu sunt». Străvechiul imperativ «cunoaşte-te pe tine însuţi» înseamnă, pentru individ: cunoaşte-ţi modul de a fi, iar pentru persoană: cunoaşte-te ca fiinţă" [52, p. 17-18].

Pentru a cuprinde un spectru cât mai mare de probleme, renumitul dialogist nu se limitează la expresia poetică şi aforistică, ci crede necesar să rezerve spaţiu şi pentru explicitarea funcţionării relaţiei în cadrul creaţiei artistice. În viziunea lui opera apare ca rezultat al solicitării lui „Tu", căruia „Eu" îi răspunde. În ipostaza de obiect de cercetare opera este un „Acela", care totuşi „din nou se poate constitui ca un Tu la chemarea unui alt Eu". „A crea înseamnă a da la iveală (*Schaffen ist Schöpfen*), a inventa înseamnă a găsi. Actul de configurare este descoperire (*Entdeckung*). În măsura în care realizez, eu descopăr. Eu scot forma la iveală – în lumea lui Acela. Opera creată e un lucru printre alte lucruri, ea poate să fie experimentată şi descrisă ca o sumă de proprietăţi. Dar pentru receptor, ea poate să se întrupeze de nenumărate ori" [65 , p. 37]. Cum ar spune criticul M. Krieger, opera este „obiectul nemişcat ce închide în sine mişcarea nesfârşită" [66, p. 77] în care curge încontinuu viaţa subiectivă a lui Acela.

Proiectul dialogiştilor din Berlin şi Marburg nu a fost pe deplin realizat din cauza fascinaţiei pe care, la un moment dat, filosofii dialogului au manifestat-o faţă de limbajul mitic – o modă a intelectualilor anilor '20. Totuşi, noua gândire relaţională a reuşit să marcheze puternic existenţialismul (Jaspers), dialogismul lui Mihail Bahtin, fenomenologia (Sartre, Levinas), hermeneutica (Gadamer, Ricoeur), psihologia socială (Moscovici, Ivana Marková) etc., reuşind să modeleze şi să alimenteze premisele

multor idei avansate ale contemporaneității. Ideea de *existență în comunicare* a fost susținută şi de alți gânditori precum Sartre („existența-unul-cu-altul”), Max Scheler (eul se percepe pe sine cu adevărat numai prin aşa-numita „Du-Evidens”, adică văzându-se pe sine ca şi cum ar fi un altul), Jaspers (teoria „comunicării existențiale”), Ricoeur („fenomenul interlocuției în limbă”), Gadamer („construirea lui Eu prin intermediul lui Tu”), Levinas („în momentul când omul spune Eu, se adresează lui Alter”), Jauss (desfătarea-de-sine-în-desfătarea-cu-Altul”), Deleuze (Eul poate fi găsit doar „în dimensiunea profundă a lui Alter”), Coşeriu ş.a. În a doua jumătate a secolului trecut, termeni cum sunt „principiul dialogic”, „dialogistica existențială” şi „sfera lui *între*” au devenit nucleele metodologice ale disciplinelor ce „consacră posibilitatea înțelegerii în numele unor valori comune” [67, p. 10).

Semion Frank despre dialogistica cunoaşterii

În studiul *Incomprehensibilul. O introducere ontologică în filosofia religiei* (*Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии*), semnat de unul dintre cei mai importanți filosofi ai ortodoxismului şi umanismului european, Semion Frank[1], problema lui „eu” şi „tu” este una centrală. După Frank, „eul meu”, ce îmi aparține realmente, începe să devină un „eu” doar în momentul întâlnirii cu „tu”, deci căpătând configurație numai în proces. Relația „eu-tu” validează conținutul lui „eu” ca punct al realității care se adresează către altele similare. În momentul comunicării „eu” devine „noi”, această unitate având de asemenea o dezvoltare dinamică. „Noi” consemnează „existența în comunicare”, „experiența conform căreia lumea mea interioară îşi are originea în lumea exterioară ce mă înconjoară” [68, p. 380]. Relația pe care Frank o descrie în lucrarea sa este una dialogică, căci acest „noi” nu este o instanță impersonală, abstractă, ci una interpersonală, ancorată în activitatea socială. Tot lui Frank îi aparține ideea evidențierii a două tipuri sau forme de relații dialogice. Una dintre forme caracterizează relația cu un „tu” ce potențează ostilitatea unui duşman, a unui intrus în spațiul privat al „eu”-lui, pe care acesta îl simte drept „străin” şi de care încearcă să se protejeze. Cealaltă formă a relației „eu-tu” dezvăluie un „tu” care, chiar dacă este perceput de către „eu” ca o realitate exterioară, îi dă totuşi senzația unei agreabile identități interioare. O atare relație, alimentată de sentimentul de dragoste creştinească, oferă posibilitatea de îmbogățire şi completare reciprocă

[1] Semion Ludvigovici Frank (1877-1950), filosof şi savant rus, profesor universitar (Sankt Petersburg, Moscova şi Berlin), emigrat la Berlin în anii ’20. Lucrări semnate: *Sensul vieții* (1926); *Dumnezeu e cu noi* (1946); *Lumină în întuneric* (1949); *Incomprehensibilul. O introducere ontologică în filosofia religiei* (1938).

a oamenilor: „În afara stimei faţă de «altul» – în afara receptării lui «tu» ca realitate interioară – nu există o cunoaştere de sine încheiată, nu există un «eu» interior stabil" [68, p. 367]. Se pare că această ultimă formă de dialog ca relaţie de empatie reciproc-complinitoare, dar şi ca întâlnire cu *celălalt* faţă de care eu-l manifestă înţelegere, dragoste şi stimă, a pregătit terenul pentru dialogistica şi dialogismul lui Mihail Bahtin.

Dialogismul lui Mihail Bahtin

Primul nume care revine în memorie ori de câte ori vine vorba despre dialog, viziunea dialogică asupra lumii, teoria dialogică este, irevocabil, numele esteticianului şi criticului literar Mihail Bahtin. Importanţa cercetărilor lui ştiinţifice, realizate în sferele liminale dintre filosofie, filologie şi ştiinţa literaturii, din perspectiva temei dialogului, nu poate fi niciodată exagerată. Pornind de la problemele generale ale ştiinţelor umanistice, pe care le tratează, de regulă, prin raportare polemică la cele mai remarcabile abordări estetico-filosofice de la începutul secolului al XX-lea – neokantianismul, filosofia limbii, pozitivismul, formalismul etc., Bahtin reuşeşte să elaboreze o **teorie dialogică** şi să instituie o epistemologie modernă a cogniţiei şi a comunicării umane, intrată în circulaţie sub numele de **dialogism**[1]. Fără a se constitui într-un sistem, teoria dialogică a lui Bahtin se racordează la cele mai noi versiuni ale gândirii şi la cele mai revoluţionare modele ale lumii din secolul trecut.

---

[1] Termenul „dialogism" este utilizat de Bahtin în *Probleme de literatură şi estetică* (1975), dar ideea „dialogului interior" apare încă în *Problemele creaţiei lui Dostoievski* (1929). Termenul a intrat în aparatul teoretic curent abia după apariţia monografiei americanului M. Holguist, *Dialogism*: *Bakhtin and his World*, London and New York: Routledge, 1990, care îl folosea pentru a desemna o anumită filosofie a limbii şi metodologie a cunoaşterii în ştiinţele umanistice, al căror principiu este dialogic. În studiul *Mikhail Bakhtin*: *The Dialogical Principle*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1984, Tz. Todorov a pus în circuit şi alţi termeni bahtinieni cum sunt „principiu dialogic", „filosofia dialogică", „teoria dialogică", „analiza dialogică", „paradigma dialogică", „discursul dialogic", „relaţie dialogică", „comunicare dialogică", „discuţie dialogică", „viziune dialogică", „cultură dialogică" etc.

Bahtin utiliza termenii „dialogistică" şi „dialogism" ca interschimbabili, ambii referindu-se la trăsăturile fundamentale ale cunoaşterii sociale şi umane, ale înţelegerii umane, ale cogniţiei şi comunicării. În studiul său *Approaching Dialogue*, John Benjamins, Amsterdam, 1998, P. Linell a ţinut să facă distincţie dintre termenul **dialogistică**, care se referă la caracteristicile esenţiale ale cogniţiei şi comunicării umane, şi termenul **dialogism**, care reprezintă o epistemologie a ştiinţelor umane şi sociale [apud 62, p. 130]. Pentru clarificări suplimentare aducem şi definiţiile Ivanei Marcova care vine cu precizări referitoare la faptul că **dialogistica** „construieşte şi re-construieşte lumea socială, lumea realităţilor variate şi polifonice situate în cultură" [62, p. 131], fiind „acea capacitate fundamentală a minţii umane de a concepe, crea şi comunica despre realităţi sociale cu ajutorul lui Alter" [62, p. 133], iar **dialogismul** „este o epistemologie a cogniţiei şi comunicării umane şi, mai general, a ştiinţei umanistice, care se ocupă cu studiul gândirii simbolice exprimate în limbă" [62, p. 131].

Realizarea cea mai demnă de menţionat a lui Bahtin este, desigur, faimoasa conceptualizare a **dialogului în limbă** căruia i-a conferit statutul de fenomen cu semnificaţie universală. Dialogul este pentru savant o categorie ce defineşte gândirea şi vorbirea umană, tot ce reprezintă pentru om semnificaţie, sens şi valoare şi, în genere, toate raporturile şi manifestările vieţii. Natura umană este esenţial dialogică, întreaga existenţă a sinelui este orientată către limba şi lumea celorlalţi. Omul se află în totalitate la graniţa cu ceilalţi, el stabileşte mereu relaţii dialogice cu alţi oameni, cu natura şi cu Dumnezeu. Însăşi existenţa este dialogică, una împărtăşită, trăită ca o co-existenţă armonioasă. Deopotrivă, viaţa reprezintă un eveniment dialogic, ea îi adresează omului întrebări în permanenţă, la care acesta este nevoit să răspundă din locul său unic în istorie. Şi la alt pol, moartea şi nonexistenţa înseamnă starea de a nu fi auzit şi cunoscut, de a fi uitat de viaţă şi de ceilalţi. „A fi – postulează Bahtin – înseamnă a veni în contact dialogal. Când dialogul ia sfârşit, sfârşeşte totul. De aceea dialogul, în fond, nu poate şi nu trebuie să se sfârşească (…) Minimumul de viaţă, minimumul d existenţă îl oferă două voci” [69, p. 356].

E bine cunoscută influenţa Şcolii de la Marburg asupra lui Mihail Bahtin. De la renumiţii dialogişti savantul rus a asimilat creativ cunoştinţe, arhetipuri spirituale, conţinuturi logice şi teoretice. Ca şi Buber, Bahtin respinge interpretarea gnoseologică a *eului* uman căruia i s-ar opune în procesul de cunoaştere un *non-eu*. Ambii gânditori promovează aceeaşi paradigmă, însă răspunsurile lor referitoare la relaţia Eu-Tu diferă. Forma dialogală Eu-Tu propusă de Buber nu se deosebeşte mult de cea clasică, căci înfăţişează o simplă comunicare între indivizii umani. Bahtin este de părere că relaţia dialogică este mult mai complexă şi că e mult mai sugestiv exprimată prin forma Eu-Altul. A doua componentă indică implicarea celui de-al treilea participant activ la dialog, a cărui identitate este „străină” (alta) eului. Pentru Bahtin relaţia Eu-Altul este marcată de o dualitate absolută, căci ea presupune dualitatea *eu-pentru-sine* şi *eu-pentru-celălalt*. Într-un dialog autentic, Altul, nu Eu sau Tu, reprezintă centrul dialogic, adică locul de unde parvine întrebarea. Ca şi Rosenzweig, Bahtin concepe dialogistica drept o luptă de idei eterogene, o polifonie de semnificaţii în acţiune. E important de menţionat că aportul lui Bahtin la dezvoltarea dialogisticii se relevă în faptul că el a reuşit să o scoată din sfera reflecţiei exclusiv filosofice, desfăşurând-o în cea a filosofiei limbajului şi, mai ales, a ştiinţei literare. Remarcabilele demersuri teoretice şi aplicative, care îl consacră ca estetician al romanului şi sociopoetician, sunt deosebit de semnificative pentru evoluţia ulterioară a reflecţiei asupra literaturii.

Bahtin îşi anunţă intenţia de a elabora un nou sistem ontologic la baza căruia ar sta categoria *faptei* într-o lucrare prin anii ’20, *Pentru o filosofie a faptei* (*К философии постулка*), păstrată fragmentar. Studiul reconstruieşte tabloul

căutărilor filosofice începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, în care se profilează două mari direcţii: filosofia culturii în descendenţă neokantiană (Windelband) şi aşa-numita „filosofie a vieţii" (Nietzsche, Dilthey, Bergson ş.a.). Se consideră că una dintre cele mai grave deficienţe ale ştiinţei contemporane este lipsa de comunicare între aceste două direcţii, fapt ce l-a determinat pe Bahtin să caute un principiu care să „apropie cultura de viaţă şi valoarea de existenţă". Punctul de pornire al filosofiei dialogice a constituit o categorie morală: existenţa omului e o „faptă". Fapta constituie un „eveniment existenţial", un moment istoric de viaţă, iar, pe de altă parte, ea este creatoare de valori. Aceste două aspecte formează o unitate prin actul de „responsabilitate" a artistului: „Arta şi viaţa nu reprezintă acelaşi lucru, dar trebuie să devină în mine o unitate, în unitatea responsabilităţii mele" [70, p. 5-6]. O astfel de abordare permite actului cognitiv să ţină cont de experienţa culturii purtătoare de sensuri umane, de valorile ei etice şi estetice.

Pe această cale Bahtin introduce în limbajul filosofic o serie de concepte noi, care au contribuit substanţial la modelarea discursului lui estetic ulterior, cum sunt *participarea autonomă* («неалиби в бытие»), *responsabilitatea* («ответственность») şi *fapta umană* («поступок»). Lumea reală are în componenţa ei lumile singulare, irepetabile, concret-individuale ale „conştiinţelor active" («действительно поступающих сознаний»). Momentele esenţiale de construire a acestei lumi – *eu-pentru-sine*, *celălalt-pentru-mine* şi *eu-pentru-celălalt* – sunt valori ale vieţii reale. Scopul filosofiei e să descrie „lumea reală faptei". Cu toate acestea, Bahtin trece foarte rapid de la descrierea lumii artistice, pentru că lumea artistică este, în fapt, un model al lumii reale.

Intuiţiile din primele lucrări sunt extinse la un nou nivel în studiul *Autorul şi eroul în activitatea estetică*, care reprezintă o tentativă de colaţionare a problemelor de epistemologie cu cele ale conştiinţei artistice. De-a lungul întregii sale activităţi de cercetare în domeniul ştiinţelor umanistice, Bahtin a fost preocupat de problemele esteticii, mai concret, de filiaţia dintre estetică şi relaţiile intersubiectuale. Trecute prin prisma estetică, aproape toate concepţiile tradiţionale de etică, gnoseologie, ontologie, lingvistică, teorie a literaturii vorbesc la unison, constituind un model de unitate culturală. Este demnă de menţionat în acest sens influenţa modelatoare a lui Herman Cohen[1], ale cărui lucrări sunt considerate printre cele mai importante surse de inspiraţie ale lui Bahtin. De la Cohen savantul preia renumita comparaţie a sentimentului estetic asemănător cu cel al dragostei unui om faţă de altul. „Dragostea estetică" apare, după Cohen, în dorinţa de a-l cunoaşte pe *celălalt*,

[1] Herman Cohen, filosof-dialogist german. A semnat lucrarea *Kants Begrundung der Ethik* (*Fundamentarea kantiniană a eticii*).

de a comunica cu el. Anume această „trăire simpatetică” („Sympathiegefuhlen”) constituie sensul fiecărei imagini artistice. Originea unor astfel de trăiri estetice trebuie căutate, după Bahtin, în vechile scripturi care descriu dialogurile omului cu Dumnezeu (apocrifele escatologice, dialogurile evanghelice) şi în genurile literare antice ale serios-ilarului.

Înlocuind discuţiile legate de subiectul gnoseologic abstract şi metafizic din filosofia modernă printr-o abordare a relaţiilor estetice dintre autor şi erou în textul literar, Bahtin modifică esenţial sensul şi semnificaţiile subiectului din opoziţia *subiect-obiect*. În actul estetic relaţia binară *subiect-obiect* devine *ternară*, căci subiectul se raportează la obiect prin sistemul relaţiilor de comunicare simbolică cu Altul. Propunând o nouă perspectivă de cunoaştere a omului interior ca personalitate concretă în istorie, Bahtin soluţionează mai multe dileme teoretice moderne şi evită pericolul transformării subiectului în obiect. Relaţiile estetice dintre autor şi erou, pe care cercetătorul le numeşte dialogice, formează triada *subiect-subiect-obiect* („triada dialogică”).

Noua arhitectonică a lumii artistice este rezultatul unei interacţiuni intersubiectuale dintre *conştiinţele active*, pe care autorul, din locul său unic în istorie, o înregistrează în opera literară, adunând şi asimilând în „centrul său intenţional” „tonalităţile şi sensurile emoţional-volitive” ale altor subiecţi, valorile etice şi estetice, elementele de timp şi spaţiu. Astfel că Bahtin îşi fundamentează ideea *ontologiei dialogice* fără a o separa de *estetica cuvântului artistic* şi acest lucru îl face net deosebit de ceilalţi dialogişti. Nimeni dintre teoreticienii dialogului nu a reuşit să apropie atât de mult existenţialismul dialogic de estetică şi, cu atât mai mult, de literatură. Constituind o modalitate specifică de cunoaştere şi comunicare, literatura este spaţiul ideal pentru desfăşurarea relaţiilor dialogice intersubiectuale, mai mult, dialogul, aşa cum îl concepe Bahtin, poate fi înţeles doar în microcosmosul textului literar ce conţine monada gândirii umanitare – gândirea despre subiect şi orientată către subiect.

Eroul şi lumea lui constituie „centrul axiologic al activităţii artistice”. Exponent al valorilor transcendentale şi reprezentant al culturii, eroul se adaptează la viaţă datorită „responsabilităţii” autorului-artist, capacităţii acestuia de a crea forma artistică aptă să păstreze conţinutul ei de viaţă, acea scânteie de vitalitate ce îl ajută pe erou să se opună efectului mortifiant al reificării auctoriale. Eroul operei literare este, după Bahtin, o sămânţă de existenţă autonomă, care se află într-un loc – psihologic, ideologic şi axiologic – diferit de cel al autorului şi care doreşte să se realizeze independent de autor, să-i devină un egal în relaţie. Aceasta înseamnă că autorul în proiectul său *estetic* trebuie să ţină cont în mod obligatoriu şi de dimensiunea *etică*, de importanţa relaţiilor dialogice în actul de creaţie.

În studiul, de altfel cel mai cunoscut şi tradus în limbile europene, *Problemele poeticii lui Dostoievski* (titlul celei de-a doua ediţii din 1963, primul fiind publicat cu *Problemele creaţiei lui Dostoievski*, 1929), Bahtin revine cu noi clarificări asupra relaţiilor estetico-dialogice, de data acesta cu aplicaţii pe text. După el, scriitorul rus a creat o nouă formă de roman – numită *polifonică*, ce creează o lume artistică, al cărei erou iniţiază de pe poziţii egale un dialog cu autorul său, nefiind un simplu purtător de gânduri şi idei ale acestuia. Noua poziţie ontologică îi permite eroului să se autocaracterizeze, să-şi expună „ideologia" şi viziunile proprii asupra existenţei, a omenirii şi chiar părerile despre creatorul său. Faptul că autorul nu-şi etichetează eroul, lăsându-l într-un fel nedeterminat, creează situaţia în care cititorul nu şi-l mai poate imagina vizual, ci mai degrabă îi aude vocea sau vocile. Cititorul sesizează dialogul dintre aceste voci, văzându-se prins într-o plurivocitate captivantă, care îi dă senzaţia apartenenţei la o lume a polifoniei.

Opera literară este plină de intervenţii vocale ce întreabă şi răspund, creând o polifonie sau o plurivocitate în care „viaţa se descoperă pe ea însăşi". Faptul că lumea artistică capătă un statut ontologic creează premisele unei teorii a valorii ce nu poate fi ruptă de rădăcinile existenţei şi ridicată la speculaţii de ordin metafizic. Pretenţia utopică a unor savanţi de a separa ştiinţa literaturii de alte ştiinţe ale omului găseşte o replică pe potrivă în lucrările lui Bahtin. Convingerea că ştiinţa artei, în general, şi cea literară, în particular, trebuie să-şi găsească un loc în unitatea obiectivă a cunoaşterii, să coreleze cu alte domenii în unitatea culturii umane îi rămâne constantă în toată creaţia. Studiile lui Bahtin de estetică, poetică, stilistică etc. sunt întotdeauna în corelaţie cu cele general-filosofice. Descoperirea fenomenului de dialogism în romanul lui Dostoievski se fondează pe *ontologia fiinţei dialogale*. Dacă Dostoievski a creat un roman polifonic, savantul rus a fondat, pe baza acestei descoperiri, o întreagă *ştiinţă a dialogului*. Cartea despre Dostoievski reprezintă o *filosofie dialogică sau o filosofie a spiritului de natură dialogică*, totodată fiind şi o învăţătură despre existenţa morală şi estetică.

Pentru Bahtin dialogul constituie un eveniment estetic, cu implicaţii etice, rostul căruia e să descopere personalitatea. Personalitatea eroului poate fi cunoscută şi înţeleasă doar atunci când acesta este abordat ca un om viu. Scriitorul rus a găsit, după Bahtin, acele mijloace artistice, cu totul speciale, care nu limitează cele două spirite egale participante la dialog. Conceptele despre dialog şi polifonie vor fi utilizate de Bahtin şi în alte sisteme teoretice, ele devin după *Problemele poeticii lui Dostoievski* obiect de cercetare ştiinţifică în cadrul poeticii istorice, esteticii cuvântului, studiului culturii etc. O catalogare rapidă a semnificaţiilor pe care savantul rus le-a conferit dialogului şi relaţiilor dialogice are rostul punerii în evidenţă a celor mai importante

achiziţii ale ştiinţei literare contemporane care a avut de beneficiat după plasarea acestor concepte-cheie în centrul lor de investigaţie.

Dialogul, în opinia lui Bahtin este o realitate de natură spirituală, el nu reprezintă o simplă discuţie, fie chiar şi generalizată.

Dialogul este o metaforă a relaţiilor etice, a situării faţă în faţă a două personalităţi, a atitudinii simpatetice şi tolerante a unui om faţă de alt om. *Altul* în conduita etică a unui om trebuie să fie întotdeauna scopul şi nu mijlocul. În comunicare, omul este interesat de punctul de vedere şi de lumea spirituală a celuilalt. Aceste relaţii sunt asemănătoare cu cele religioase, în care sentimentele de dragoste şi de toleranţă au o importanţă primordială.

Dialogul constituie condiţia de existenţă a ideologiei artistului. Ideea nu poate exista într-o conştiinţă umană izolată şi începe să trăiască, să se dezvolte şi să se reînnoiască doar la graniţă cu ideile străine. Romanul lui Dostoievski devine terenul unei interacţiuni, al unui proces de luminare dialogică reciprocă a unor conştiinţe umane cu voce. Ceea ce îl interesează pe scriitor este nu ideea, ci omul ideii.

Dialogul cu a lui structură întrebare-răspuns constituie prototipul operei literare. O operă literară se naşte din necesitatea de a răspunde unei provocări de natură socială, culturală, existenţială etc.

Dialogul ridică temele în discuţie deasupra timpului trecător, în „Marele Timp" al memoriei umane.

Dialogul este relaţia activă dintre sensurile expuse de diferiţi subiecţi verbali. Sensul se actualizează doar în ciocnirea lui cu un alt sens, el există doar în relaţie, „liniştea sensului" nefiind nicicând realizabilă. Pentru ca să existe, sensul „meu" trebuie să se raporteze la sensul „străin", „al altuia". Plăcerea dialogului nu este cea a stabilirii consensului, ci a fertilităţii, a fecundităţii, a germinaţiei fără sfârşit.

Dialogul în opera literară poate fi *microdialog* sau *macrodialog*. Primul tip desemnează dialogul din forul interior al conştiinţei umane (*dialogul interior*), în al cărui cadru vocea proprie consună cu alte voci străine asimilate anterior, provenite din „Marele Timp". În dialogul interior vocile se află într-un proces continuu de discordanţă şi acord, divergenţă şi convergenţă ideologică, orice enunţ fiind traversat şi tensionat de spectaculosul joc al confruntărilor. Personajele dostoievskiene, cum sunt Raskolnikov, Mâşkin ş.a., sunt – după Bahtin – modele excepţionale de gândire şi de limbaj dialectic, precum şi de conştiinţă structurată dialogic. Prin noţiunea de *dialog mare* sau *macrodialog*, Bahtin înţelege întregul polifonic al romanelor lui Dostoievski. În transcendenţa dialogului niciun adevăr, nici măcar cel al autorului, nu este privilegiat.

Se poate spune lesne că conceptul de dialog reuneşte toate conceptele sistemului bahtinian: „subiect vorbitor", „conştiinţă" (co-ştiinţă), „enunţ",

„ideologemă”, „întâlnire”, „polifonie”, „plurivocitate”, „cuvânt străin”, „cuvânt bivoc”, „cronotop”, „ambivalență” etc. În planul analizei filosofico-lingvistice şi stilistico-poetice, elementele constituente ale acestor termeni capătă unitate datorită relațiilor dialogice interioare.

Relațiile dialogice din textul literar nu corespund replicilor din dialogul real, ele reprezintă un fenomen mult mai larg şi mai complex.

Relațiile dialogice sunt relațiile dintre enunțuri ca unități ale comunicării verbale. Aceste raporturi sunt diferite de acelea care se stabilesc între unitățile din sistemul limbii, cuvântul-enunț având funcție apelativă, anticipativă şi responsivă: „Enunțul în unitatea lui întotdeauna se adresează cuiva, are un anumit destinatar (cititorul, publicul)”, pe când „propoziția nu are destinatar, ci un context de care se leagă prin relații logico-obiective şi sintactice” [71, p. 212]. Iată de ce pentru studierea lor e nevoie de o altă ştiință, care să urmărească relațiile intersubiectuale, pe care Bahtin o numeşte *metalingvistică*. Orice enunț din comunicarea şi gândirea umană este structurat dialogic. A atribui enunțării o structură de dialog înseamnă a o vedea vorbită pe două voci. În procesul de comunicare verbală omul ține permanent cont de capacitatea receptivă a celuilalt, construindu-şi enunțul mai întâi în funcție de un anumit gen verbal şi doar în al doilea rând utilizând anumite strategii semantice şi sintactice.

Relațiile dialogice sunt posibile doar între enunțurile verbale ale diferiților subiecți, dialogul cu sine însuşi fiind de cele mai multe ori trucat, artificial. Vorbitorul trebuie să depăşească ispita de obiectualizare monologică a celuilalt; într-un dialog autentic se vorbeşte cu altul, dar nu despre el.

Relații dialogice într-un text literar pot fi doar în cazul în care enunțurile lui exprimă „puncte de vedere specifice asupra lumii, forme ale interpretării ei verbale, orizonturi obiectual-semantice şi axiologice speciale”. Toate acestea „pot fi confruntate, pot să se completeze reciproc, să se contrazică, pot fi corelate dialogic” [2, p. 147] fără însă a se contopi, în ultimă instanță, într-o conştiință unică monologică.

Relații dialogice au loc între sensurile enunțurilor care exprimă valorile existențiale ale omului, reflectate în conştiința lui sub forma unor întrebări fundamentale: „Sensuri eu numesc răspunsurile la întrebări (…) Sensul întotdeauna răspunde la o întrebare. Cuvântul care nu răspunde la nimic, mi se pare lipsit de sens” [69, p. 274]. Actualitatea sensului este determinată de relațiile lui dialogice. Două enunțuri îndepărtate în timp şi spațiu pot stabili relații dialogice dacă scopurile lor converg.

Relațiile dialogice ale stilurilor unui roman sunt asemănătoare cu replicile unui dialog. În spațiul romanului „limbajele se pun reciproc în lumină, limbajul

literar devine un dialog al limbajelor care se cunosc şi se înțeleg reciproc" [2, p. 267]. Lumea romanului e una a polifoniei, a vocilor care se aud reciproc şi îşi răspund, se încrucişează şi se încarcă de o pluralitate tensionantă înnoitoare. În plus, fiecare roman se află în relații dialogice cu „memoria genului".

Astăzi putem vorbi în linii mari despre două modele de dialog: modelul clasic, cartezian, ale cărui elemente aflate în relație sunt abordate drept entități aparte, autonome şi suficiente sieşi, şi modelul contemporan, fenomenologic, la baza căruia stă ideea bahtiniană de *relație* ca proces continuu de interinfluență şi completare reciprocă a interlocutorilor. Primul model de dialog pare a fi nesatisfăcător atunci când este operat în spațiul ştiințelor umanistice. Modelul contemporan de dialog presupune participarea activă atât a vorbitorului, cât şi a ascultătorului la formularea sensului unui enunț. Când spunem dialog nu ne referim neapărat la o comunicare directă, nemijlocită, adică la simple conveniri, ci, mai degrabă, la schimburi viabile de idei, de concepții, de perspective. Acest tip de dialog vrea să se sustragă câmpului de forțe şi de interese, plăcerea lui nu este cea a stabilirii consensului, ci a fertilității, fecundității, germinației fără sfârşit a sensurilor. Dialogul bahtinian a fost numit şi *dialog deschis*, dat fiind faptul că acesta, spre deosebire de cel cartezian, oferă posibilitatea de escaladare a orizontului îngust al *eului* şi al adevărului unic şi impenetrabil. În colaborare cu alți dialogişti importanți, Bahtin a regândit şi a conceput o nouă viziune asupra lumii de esență polifonică, dialogică şi metalingvistică, care s-a dovedit a fi adecvată gândirii secolului al XX-lea. Spre deosebire de precursorii săi, el a folosit principiile dialogismului pentru profilarea unei noi metodologii a ştiințelor umanistice. Reformulând convențiile dialogului, savantul rus a elaborat un nou model de reflecție şi interpretare a textului artistic, în funcție de lumea omului care se constituie şi este receptată dialogal.

Mihai Şora, Vasile Tonoiu despre dialog şi scriitura dialogică

Tema dialogului, a competenţelor dialogice şi a dialogismului existenţial a constituit preocuparea multor filosofi în a doua jumătate a secolului trecut. Numărul mare de opinii privind dialogul a lărgit extrem aria de abordare a acestuia, iar principiul dialogic a devenit valabil până şi în ştiințele naturii. Fizicianul David Bohm a fondat în ultimii ani ai secolului trecut în SUA o şcoală a dialogului, cunoscută sub numele de *Dialoque Group*. Fiind în căutarea „unui nou concept de ordine comparabil cu un univers al plenitudinii nediferenţiate" [72, p. 48], fizicianul-filosof, fizicianul-poet american inițiază un dialog cu filosoful indian Krishnamurti, un adept

al misticismului, care l-a ajutat să ajungă la concluzia că dialogul reprezintă spațiul (numit de el metaforic „spațiu-ocean”) al sensurilor culturale şi transpersonale în care decurge viața oamenilor.

Anume în această zonă transcendentală, a „fluxului atoateînfăşurător”, a „plenitudinii fărâmițate”, a „curgerii continue, invizibile şi indefinibile”, se nasc sensurile care asigură înțelegerea în actul de interlocuție. Potrivit membrilor acestui grup, o simplă discuție nu se pretează unei atari interpretări. Pentru a accede la un „dialog ideal” e nevoie ca ambii parteneri ai comunicării să aibă senzația fluidului izvorât din uniunea oceanică a gândurilor şi sentimentelor, care îi proiectează la un alt nivel de semnificație, acolo unde acordul comun creează fundamentul unui „nou tip de gândire”. Emanația sensului comun în proces permanent de transformare şi dezvoltare marchează definitiv conştiința partenerilor unui dialog, ale cărui granițe dispar, se pierd în idealitatea înțelegerii şi a accederii către o nouă unitate: cea a lumii. Prin intermediul acestor conştiințe modificate, lumea vorbeşte şi se ascultă, iar sensul aidoma unui râu se scurge între oameni. Bohm va compara această transformare a omului în spațiul dialogului cu fenomenul fizic al emisiei luminii, care în stare normală este difuză, însă, fiind concentrată în şuvoiul dens al laserului, capătă proprietăți amplificate. Preocuparea de bază a discipolilor acestei şcoli a devenit elaborarea principiilor de concentrare a energiei umane care asigură buna desfăşurare a „dialogului ideal”, generator de noi descoperiri ale rațiunii.

Înțelegerea dialogului este diferită de la un autor la altul. Spre exemplu, prin termenul *Diskurs*, înțeles ca dialog între argumentații, Habérmas urmărea atingerea unui „consens universal”. Această abordare a dialogului a stârnit însă reacția lui Lyotard care a pus la îndoială posibilitatea găsirii unui consens, căci aceasta ar însemna că „finalitatea dialogului este consensul” şi „că toți locutorii pot să cadă de acord asupra regulilor sau metaprescripțiilor universal valabile pentru toate jocurile de limbaj, în timp ce e evident că acestea sunt heteromorfe şi că depind de reguli pragmatice heterogene”. „Dar noi am arătat, continuă filosoful, analizând cazul pragmaticii ştiințifice, că acest consens nu este decât o stare a discuțiilor şi nu scopul lor. Scopul lor este mai curând paralogia”, „heterogenitatea regulilor” şi „căutarea dezacordului” [73, p. 109-110].

Cultura românească are dialogiştii săi, care s-au sincronizat cu aceste confruntări pe linia problematicii dialogului, practicând o scriitură dialogică sau semnând studii impunătoare despre dialog. Mihail Şora realizează un studiu amplu al „dialogului interior” şi al „dialogului generalizat” prin intermediul căruia, crede el, omul, ființă decăzută, atinge realizarea deplină de sine. Dialogul inițiatic este cel în care interlocutorii se mențin într-o stare de deschidere, de disponibilitate, de căutare în

comun a ceva „pe care împreună să-l vedem, când şi dacă ni se va dezvălui". Termenii prin care Mihail Şora descrie dialogul consună cu ideologia celor care credeau într-un limbaj transcendental, căci promovează ideea conform căreia „ontologia care susține dialogul este o ontologie a Ființei, nu a Devenirii". Într-o lume a Devenirii, a diversității hipereterogene, dialogul generalizat însuflețit de verbul divin poate constitui acea soluție care ne poate readuce la „demnitatea Unului Ființei". Modelul ontologic teoretizat de filosoful român este sferic, cu centrul în „Universala putință" unde converg toate diferențele dialogului de pe suprafața sferei. Pentru Mihail Şora, „Universala putință" e un fel de ALEPH borgesian, locul „unde universul întreg e strâns ghem într-o intimissimă înfrățire, iar acolo, în acel niciunde-nicicând al „omeniei", toate putințele omeneşti, toate, toate, se întrepătrund în desăvârşită devălmăşie păstrătoare şi generatoare de diferențe a unui infinit de compenetrație" [74, p. 178-189]. Prin urmare, figura dialogului inițiatic preia de la creştinism formula transcendenței verticale ca relație dintre Dumnezeu şi om.

O abordare a dialogului în formă dialogică practică şi Vasile Tonoiu, filosoful român care semnează ample studii despre „omul dialogal", filosofia dialogului şi dialogul filosofic. Preocupările dialogistului român se axează pe condițiile de posibilitate a unui dialog filosofic. Din gama variată de sisteme dialogice ale lui Buber, Bahtin, Jacques, Durbarle, Şora ş.a. Vasile Tonoiu evidențiază sistemul filosofului elvețian Gonseth ca model. Acest gânditor, după Tonoiu, demonstrează o exemplară vocație dialogică, manifestă şi în felul de a scrie. Structura dialogică de adâncime a întregii sale opere, reflecțiile sistematice asupra condițiilor şi a obiectivelor unui dialog fiabil şi autentic, dialogurile practicate efectiv, apoi textualizate, dialogul fictiv, imaginat, care simulează şi înlocuieşte dialogul *in praesentia*, precum şi alte forme de manifestare a dialogicului sunt evidențe ale unei grații. Asumarea dialogicului înseamnă „un fel de a fi, un *modus vivendi*, o *forma mentis*", aceasta presupune putința de comunicare onestă cu semenii, coordonată de o „disciplină emoțională, intelectuală şi spiritual-morală severă: aceea de a nu face din celălalt – unilateral şi exclusiv – mijlocul propriei tale exhibări, recunoaşteri şi ratificări, nici animalul periculos pe care cel mai înțelept e să-l eviți, ci partenerul unei reciprocități sau mutualități cooperante, împlinitoare" [72, p. 74-75]. Dialogul, în opinia lui Gonseth, este o întâlnire mutual sporitoare, dar şi o cunoaştere de sine: „recunoaşterea celuilalt rămâne fără semnificație dacă eu nu descopăr în mine o parte din mine care să poată fi şi partea celuilalt. Mai trebuie ca această descoperire să se impună cu toată greutatea ei aceluia care se pretează la dialog". Filosoful nu neagă eficacitatea înțelegerii de sine pe calea meditației, dar meditația solitară nu e suficientă. Începi să te înțelegi mai bine pe tine însuți doar în măsura în care te poți explica în fața cuiva disponibil şi receptiv.

Pentru realizarea acestui praxis dialogal, „trebuie să mi se conceadă libertatea de a mă regăsi în celălalt, şi trebuie ca celălalt să simtă dorința de a se regăsi în mine" [72, p. 76]. Ca şi Bahtin, filosoful elvețian, deopotrivă cel român, consideră că în practica dialogului figura privilegiată o constituie celălalt.

Ştefan M. Milcu este de părere că dialogul poate fi redus la o conversație între două sau mai multe persoane doar printr-o simplificare excesivă; însă în realitate el „aparține filosofiei aşa cum ne arată celebrele dialoguri ale lui Platon. Pentru că ele aduc la lumină idei, relații între concepții şi o invitație la meditație. Dialogul este o provocare la gândirea şi regândirea realităților cosmice, sociale şi personalizate, în majoritatea cazurilor, prin nelimitata lor repetare (…) Prin meditație, dialogul poate deveni o trăire personală, o întrebare şi răspuns la «sinele» folosit curent în gândirea lui Constantin Noica" [75, p. 5]. Practica dialogului devine tot mai răspândită prin renunțarea rațională la clişeele izolării socio-culturale, etnice, religioase şi la închistările în sine ale unui sistem filosofic sau ale unei orientări filosofice. Aceasta este favorabilă deschiderii, pluralismului perspectivelor şi aplecării acestora spre realizările altor sisteme şi orientări sau spre analizele critic-dialogice ale altor filosofii, religii, culturi.

Chiar dacă studiile docte ale filosofilor amintiți în acest subcapitol nu se înscriu complet în sfera problematicii dialogisticii aşa cum au fost aceasta anunțată de promotorii „Noii gândiri" (căci propun, în mare parte, modele ontologice nedialogice), acestea fac dovada faptului că spiritul dialogic este unul dominant în secolul al XX-lea. Unele considerente ale acestora ne vor ajuta să scoatem în evidență competențele dialogice ale textului artistic contemporan.

EPISTEMOLOGIA DIALOGISMULUI ÎN ŞTIINŢA LITERATURII

Conceptul dialogic al limbii. Dialogul ca metaforă despre *eu* şi *lume*

Una din dominantele gândirii secolului al XX-lea este apropierea categoriilor fundamentale de *existenţă*, *comunicare* şi *limbă*, majoritatea filosofilor construindu-şi sistemele în câmpul acestora. În sistemul filosofic al lui Bahtin, problema **limbii-ca-dialog** ocupă un rol central. Conceperea limbii ca dialog are loc în paralel cu cristalizarea unei originale viziuni asupra lumii. Potrivit lui Bahtin, existenţa ca şi limba are structura unui dialog. Dialogul este metafora aptă, după el, să exprime şi definească natura *raportului eu-lume* mijlocit prin relaţia *eu-altul*. O întrebare frecventă în cadrul unor astfel de discuţii este cea a priorităţii: este dialogul o metaforă pe care Bahtin o extrage din aspectul comunicativ al limbii şi apoi o aplică la alte categorii în afara graniţelor acesteia? Sau este exact inversul: dialogul constituie un principiu de bază, care guvernează existenţa ce astfel îşi găseşte o expresie paradigmatică în limbajul conversaţiei? „Să articulezi întrebarea astfel este echivalent, consideră Michael Holquist, cu a o prezenta drept una dialectică «sau/sau». Şi în cazul acesta nu poate fi vorba de gândire dialogică, pentru că la întrebarea articulată în felul acesta se poate găsi soluţia «şi/şi», care este, eventual, răspunsul lui Bahtin. «Şi/şi» nu este o simplă oscilaţie între două opţiuni care se exclud reciproc; fiecare dintre ele are logică şi substanţă în sine, în felul acesta asigurând ulterior autenticitatea; pentru că logica acestui mod restrictiv (sau/sau) este atât de limitată, încât numai una dintre cele două poate fi corectă. Dialogicul are logica lui proprie, care nu este de tip exclusivist.” [34, p. 41]. Cu alte cuvinte, prin recunoaşterea simultană a faptului că dialogul are loc la fiecare nivel prin diferite mijloace: la nivelul limbii naturale, dar, prin analogie, şi la alte niveluri (oameni şi societate, organisme şi ecosisteme, între procesele din lumea naturii), această viziune evită efectele nefaste ale unei viziuni reductibile. Universul este conceput ca un *semiosis* fără sfârşit, niciun sens nu poate exista fără relaţia lui cu un alt sens. „Datorită cerinţelor epistemologice pe care le înaintează, dialogismul este, inevitabil şi necesar, o filosofie a limbajului”, conchide cercetătorul american [34, p. 41].

S-a discutat mult pe marginea diferenţelor dintre sistemele teoretice ale lui Saussure şi Bahtin, discuţii care oferă, după Holquist, un instrument euristic util în

vederea cristalizării a două tendințe distincte în cercetările lingvistice contemporane asupra literaturii. Pretextul acestor disocieri l-a constituit înseşi polemicile lui Bahtin din *Metoda formală în ştiința literaturii*, unde îl trata pe Saussure ca pe un reprezentant de frunte al „obiectivismului abstract" şi al „subiectivismului individualistic". Prima tendință (obiectivismul abstract) este criticată pentru faptul că Saussure vedea limba cu desăvârşire în afara persoanei, în sistemul abstract al limbii, iar a doua (subiectivismul individualistic) pentru că trata limba ca realitate cu locație în interiorul persoanei (direcție preluată de psihanaliză). Varianta structuralistă de *limbaj literar* ca abatere de la sistemul de norme generale ale limbii se îmbogățeşte vizibil prin introducerea dezbaterilor pe marginea sensurilor care apar în actele verbale concrete. După esteticianul rus, cuvântul are valoare artistică nu numai datorită funcțiilor figurative şi expresive, dar şi în virtutea faptului că poate exprima relațiile dialogice cu alte cuvinte. Cuvântul este locul de intersecție a accepțiilor pe care acesta le capătă în cadrul diferitelor limbaje sociale.

Sistemul lui Saussure este „departe de a juca un rol eminamente negativ în dialogism", consideră Holquist. Mai mult, Saussure este „unul din principalii constituenți în dezvoltarea lui". Căci Saussure „a reuşit să transforme studiul antic al filologiei într-o disciplină modernă a lingvisticii, pentru că a înlocuit fundamentul vechi al studiului, care era relația limbă – istorie, printr-un fundament nou şi diferit: societatea. (…) Pentru a se deplasa de la fundamentul istoric la cel sociologic, Saussure, ca şi Bahtin, a argumentat faptul că cuvintele trebuie să fie studiate nu din punctul de vedere al limbilor (de obicei ipotetice) antice, ci din punctul de vedere al acelora care de fapt utilizează limba: cu alte cuvinte, din punctul de vedere al vorbitorilor individuali. [34, p. 43]. Ambii au avut ideea de a privi limba din această nouă perspectivă, dar conştientizând, cei doi gânditori au ajuns la concluzii diametral opuse. Bahtin consideră că paradigma lui Saussure a fost incompletă, rămânând a fi mai degrabă dialectică (binară) decât dialogică şi nu a putut să ia în considerație ambele posibilități în mod simultan: „Recunoscând dualitatea şi complexitatea ei însoțitoare, el se retrage repede în siguranța conceptuală a opoziției sau/sau. Cu alte cuvinte, Saussure pune eul în în serviciul altuia" [34, p. 46]. Faptul că Saussure nu a reuşit să descopere relația dialogică în limbă sau felul în care se manifestă relația eu-altul la vorbitorii individuali a dus la apariția unei serii de concepte monologice : „sincronie", „semn", „societate". Dialogismul bahtinian este complementar paradigmei saussuriene, el nu o neagă, ci doar îi evidențiază orizontul de întrebuințare, pe care metalingvistica urmează să-l lărgească prin demersuri interdisciplinare.

Cum ar fi, spre exemplu, distincția lui Bahtin între *semnificația* cuvântului artistic şi *sensul* lui, pe care Saussure nu o făcea. Sensul, după savantul rus, exprimă

valorile existenţiale ale omului, reflectate în conştiinţa lui sub forma unor întrebări şi răspunsuri, semnificaţia însă este „scoasă din dialog, este abstrasă convenţional din dialog. În ea există potenţialitatea unui sens… Sensuri eu numesc răspunsurile la întrebări… Caracterul responsiv al sensului. Sensul întotdeauna răspunde la o întrebare. Cuvântul care nu răspunde la nimic ni se pare lipsit de sens” [70, p. 274]. Sensul are o locaţie concretă, subiectul vorbitor este acela care dă valabilitate unui sens. Sensul este expresia răspunsului meu la întrebările existenţei (viaţa are caracter de adresabilitate): „Existenţa *mi* se adresează cu un set de mesaje posibile în dezordine, care la acest nivel al abstracţiei ne permite a spune că vin către persoanele individuale, tot aşa cum stimulii din mediul înconjurător vin spre organismele individuale. Unele dintre posibilele mesaje vin către mine sub formă de stimuli psihologici, unele sub formă de limbă naturală şi altele sub formă de coduri sociale sau sub formă de ideologii. Atâta timp cât exist, eu mă aflu într-un loc anume şi trebuie să răspund la aceşti stimuli, ori ignorându-i, ori reacţionând prin înţelegere, astfel realizând o formă de activitate în vederea constituirii de sens al acestor discursuri.” [34, p. 47]. *Eu* cel care răspund sunt tot un „eveniment”, un eveniment răspunzând la enunţurile venite de la alte lumi prin care trec. Răspunsul meu la existenţă constituie „expresia” mea, a răspunsului meu la aceste evenimente din locul meu unic în istorie. A fi însemnă a răspunde mereu la întrebări, când eu încetez să mai răspund, când nu mai există semne de viaţă din partea-mi, înseamnă că sunt mort [69, p. 356].

Metalingvistica

Conştient de faptul că ştiinţa filologică necesită revizuirea perspectivelor de cercetare, savantul rus elaborează, încă prin anii ’20, conceptul unei noi direcţii de cercetare în domeniul filosofiei limbajului. Lingvistica poate şi trebuie să-şi orienteze demersurile în două mari direcţii: *lingvistica tradiţională*, care să cerceteze limba ca sistem, şi *metalingvistica*, în ale cărei preocupări să intre practica verbală.

Imperativele unei noi discipline lingvistice sunt dictate de o nouă viziune a lui Bahtin asupra lumii şi a culturii contemporane. Pe parcursul întregii sale creaţii savantul va menţiona neîncetat: conştientizarea şi înţelegerea lumii nu are loc prin intermediul limbii şi al formelor ei în sensul pe care i le conferă lingvistica şi logica, „noi gândim şi înţelegem în cuvinte-enunţuri”. Relaţiile dintre oameni, exponenţii limbii, nu sunt de natură logică sau lingvistică, ci de natură comunicativă, funcţia esenţială a limbajului fiind cea de comunicare. Cuvântul în activitatea verbală vie se deosebeşte de cuvântul dat în sistem, el are o structură *bivocă* şi se impune a fi studiat

în contextul formelor concrete de comunicare socială. Toate sferele de activitate umană sunt legate prin utilizarea limbii («оговорённый мир»). În lumea plurivocităţii orice atitudine expusă verbal este formulată ca un răspuns, în prezent, la un alt punct de vedere precedent.

Termenul „metalingvistică" este preluat de Bahtin din aparatul teoretic al structuraliştilor americani, mai concret, din speculaţiile teoretice ale lui B. Whorf din *Collected Papers on Metalinguistics* (Washington, 1962). Savantul rus îi atribuie însă alte semnificaţii. Elementul „meta" are la el o utilizare specifică, indicând diferenţa faţă de lingvistică în ceea ce priveşte abordarea comunicării şi consemnând o transcendere a limitelor teoretizărilor tradiţionale sau, dacă surprindem mai exact ideile savantului rus, o extindere a acestora (preocupări „extralingvistice"). Punând în vizorul analizei lingvistice *intenţia* subiectului vorbitor şi *contextul* social, cultural şi ideologic în care se realizează vorbirea acestuia, Bahtin creează o replică la abordările structuraliste ale comunicării cu implicaţii abstract-metafizice, orientând studiul către un nou mod de a concepe şi studia limba în contextul realităţii contemporane. În urma acestei mutaţii de accent, lingvistica se conectează la preocupările mai multor discipline cum sunt filosofia, antropologia, sociologia, psihologia, etnografia etc. „Lingvistica şi metalingvistica, face delimitarea de rigoare Bahtin, studiază acelaşi fenomen concret, foarte complex şi multilateral – cuvântul, dar fiecare îl studiază sub alte faţete şi sub alte unghiuri de vedere. Ele trebuie să se completeze, nicidecum să-şi amestece domeniile.", chiar dacă „în practică graniţele dintre ele sunt foarte adesea încălcate" [69, p. 252].

Metalingvistica îşi îndreaptă vizorul către problemele concrete ale actualităţii, către pluridimensionalitatea lumii contemporane în care coexistă mai multe ideologii şi puncte de vedere. Această viziune asupra lumii ca spaţiu al „plurilingvismului babilonic" neagă existenţa unei limbi ideale şi a unui singur mit ideologic universal. Interpretul vede totalitatea ca pe un orizont al intenţiilor ideologice, ca loc al co-existenţei şi al dialogului acord-dezacord între aceste intenţii. O atare percepere a limbii direcţionează studiul metalingvistic, pe de o parte, spre *microdialogul* cuvântului şi, pe de alta, spre *macrodialogul* ideologiilor. Aceasta ar însemna că metalingvistica are ca obiect de studiu dialogul dintre diferite puncte de vedere care are loc la fiecare dintre nivelurile limbii: nivelul *cuvântului* (enunţului, ideologemei), cel al *genului* şi cel al *plurivocităţii*. Analizate împreună, acestea dau formula unităţii culturii plurivoce a contemporaneităţii.

Metalingvistica se constituie ca metodologie de interpretare de-a lungul câtorva importante lucrări bahtiniene: de la *Marxismul şi filosofia limbii*, *Metoda formală în ştiinţa literaturii* până la *Problemele poeticii lui Dostoievski*, *Problema textului în lingvistică*,

filologie şi în alte ştiințe umanistice şi *Referitor la metodologia ştiințelor umanistice*. La un alt nivel, aceste studii impun cu insistență o nouă direcție în cercetările lingvistice asupra literaturii, cercetări întemeiate pe o viziune epistemologică şi o concepție asupra limbii care depăşesc premisele lingvisticii structuraliste. Studiile literare ale lui Bahtin se construiesc dintr-o perspectivă filosofică şi antropologică mai largă asupra limbajului operei literare şi, respectiv, asupra artei verbale. Pentru a cerceta textul literar, metalingvistica a însuşit, polemic şi complinitor, instrumentele de investigație ale celor mai noi domenii ale ştiinței: poetica, semiotica, stilistica, teoria comunicării şi teoria textului. Astfel se explică faptul că studiul metalingvisticii a evoluat „sub forma a trei cercuri problematice concentrice tot mai largi: cuvântul-enunțul-textul” [76, p. 26], atestând o trecere de la „dialogistica cuvântului la dialogistica textului” [62, p. 130].

Pentru început Bahtin a conjugat filosofia marxistă a limbii şi filosofia semnului spre a elabora o **poetică sociologică** cu sensul de ştiință generală a literaturii, înțeleasă şi ca o direcție a ştiinței despre ideologii. Varianta de poetică a lui Bahtin avea drept obiectiv cercetarea structurii artistice a operei literare, ignorate de teoriile formaliste care au orientat poetica către lingvistică. Creditul acordat autonomiei textului a dus la înțelegerea sensului ca fiind proprietatea unui formalism atemporal: „A crede că operele particulare, izolate din unitatea universului ideologic, sunt determinate direct în izolarea lor de către factorii economici este la fel de naiv ca şi a considera o rimă cu o rimă, o strofă cu o strofă, în cadrul unei poezii, şi raportul dintre ele, se supun acțiunii directe a cauzalității economice” [3, p. 26]. Sensul ia naştere atât în psihicul uman, cât şi în experiențele sociale comune, transmise şi înțelese prin intermediul semnelor.

Bahtin şi cercul său şi-au exprimat părerea că studiul limbii este indispensabil de ştiința generală a ideologiilor. Termenul de „ideologie” ține de sfera „comunicării sociale”, de sfera culturii umane care generează sensuri, idei şi principii exprimate prin cuvânt. Sistemul lingvistic al lui Saussure este criticat tocmai pentru că raporturile analizate nu au nimic în comun cu valorile ideologice. Toate tipurile de activitate ideologică: operele de artă, lucrările ştiințifice, simbolurile religioase, ritualurile etc. sunt *obiecte materiale de tip special* având semnificații, sens şi valoare internă. Cuvântul este în stare să comporte orice funcție ideologică: estetică, ştiințifică, morală, religioasă, cuvântul însoțeşte şi comentează orice act ideologic. Iată de ce cuvântul constituie principalul obiect de investigație atât în ştiințele ideologice cât şi în sistemele semiotice. Metalingvistica poate aborda ideologia prin metoda obiectivă de cunoaştere, dat fiind faptul că materialul ei este cuvântul. Prin urmare, obiectivul semioticii devine „filosofia semnului”, iar a ştiințelor despre

ideologie – „lumea specială a semnelor". Între aceste două sfere, orientate către studiul sensului şi, respectiv, semnului, nu există granițe absolute, ele nu trebuie cercetate separat. Ceea ce contează cu adevărat sunt relațiile dintre ele, care, după Bahtin, sunt *dialogice*. Prin urmare, şi disciplina care se va ocupa de ele trebuie să coopteze toate sferele ştiințelor umanistice.

„Lingvistica, continuă Bahtin în *Marxsismul şi filosofia limbii*, construind conceptul de limbă şi al elementelor ei – sintactice, morfologice, lexicale şi altele – face abstracție de formele organizării enunțurilor concrete şi a funcțiilor lor social-ideologice. Din această cauză, limbajul lingvisticii şi elementele lingvistice sunt indiferente față de adevărul cunoaşterii, față de frumosul poetic, față de adevărul poetic etc." [3, p. 114]. Lingvistica nu poate realiza relațiile dialogice ale cuvântului, căci face abstracție de contextul social. În vreme ce lingvistica operează cu mărimi permanente, fixate în sistemul limbii (cuvintele dicționarului, morfemele), vorbirea este plină de cuvinte străine care intervin cu propria lor expresie şi intonație.

Metalingvistica analizează cuvântul, „adică limbajul viu şi concret luat în ansamblu", şi nu limba ca „obiect specific al lingvisticii". Fenomenul cuvântului străin la fel nu se lasă supus analizei gramaticale, fiind irațional din punctul de vedere al limbii ca sistem. Lingvistica structurală şi semiotica tradițională, după Bahtin, îşi limitează cercetările asupra mecanismelor de comunicare, preocupându-se doar de transmiterea mesajului gata format, pe când vorbirea vie nu are niciun cod în sine[1]. Cuvântul are *caracter de adresare* şi o *dependență contextuală* ce-i determină *bivocitatea*. S-ar obține mult mai multe rezultate dacă studiul semiotic ar urmări în permanență construcția moleculară a cuvântului, a componentelor sociale imperceptibile la prima vedere, dar care acumulează în sine o mulțime de regimuri sociale eterogene, ce transformă vorbirea directă în una indirectă.

Cea mai îndrăzneață idee a lui Bahtin în contextul discuțiilor despre comunicare a fost relevarea relațiilor dintre **semn** şi **enunț**. În lucrarea scrisă prin anii '50,

[1] Teoria lui Bahtin privind limbajul ca dialog s-a arătat a fi inovativă în comparație cu modelul de comunicare al lui R. Jakobson. Potrivit acestui strălucit reprezentant al Şcolii pragheze de lingvistică, într-o situație de comunicare, deci în actul verbal, participă cel puțin doi subiecți: *emițătorul* şi *receptorul* (destinatarul). Primul transmite celui de-al doilea un mesaj, pe care acesta din urmă trebuie să-l decodifice în funcție de context şi de experiența proprie. Astfel, actul comunicativ are şase componente – *emițător*, *mesaj*, *cod*, *canal*, *receptor*, *contact* – fiecare dintre ele realizând şase funcții – *expresivă* (emițătorul), *poetică* (mesajul), *metalimbajul* (codul), *conotativă* (receptorul), *fatică* (contactul), *referențială* (contextul). E de menționat faptul că toate aceste funcții se evidențiază de pe poziția vorbitorului şi în funcție de finalitățile comunicării, receptorul rămânând a fi un membru pasiv al actului verbal. În cazul de față nici nu poate fi vorba de o relație dialogică sau de vreun sens constituit în colaborare. Modelul lui Jakobson este orientat într-o singură direcție şi instaurează autoritatea vorbitorului şi a codului asupra sensului, fiind, în viziunea lui Bahtin, în esență *monologic*.

Problema genurilor verbale, savantul rus lansează ideea potrivit căreia propoziția (unitatea operatorie în lingvistică) nu intră în contact nemijlocit cu realitatea, nu anticipă răspunsul eventual al celuilalt şi, prin urmare, nu exprimă o unitate semnificativă. Propoziția, cuvântul şi îmbinarea de cuvinte nu pot deveni unități de schimb în discuția vie, în al cărei cadru oamenii îşi expun gândurile, părerile, pozițiile axiologice. Unitatea lingvistică luată în parte este insuficientă pentru exprimarea unui gând, a unei poziții, viziuni etc., limitele unui gând se măsoară în funcție de realizarea *intenției* vorbitorului, a cărui *voință* se exprimă prin alegerea *genului de vorbire*.

Bahtin înțelege prin *enunț* o secvență unică şi irepetabilă, produsă într-un anumit context, de către un anumit emițător, ca inițiere a unui dialog sau ca răspuns la un alt enunț. Granițele enunțului, spre deosebire de granițele propoziției, sunt determinate de schimbul replicilor subiecților vorbitori. Enunțul este „un organism mult mai complex şi mai dinamic decât pare" şi capătă expresivitate în contradicția vocilor din interior. Enunțurile şi vocile care le produc nu sunt numai multiple, ci şi „vii", ele fac ca limbajul să nu fie un sistem lingvistic abstract, cu orientare obiectuală şi expresivitate univocală directă, ci un fenomen complex, dinamic şi polifonic. Deci, ca să devină o unitate a discuției, enunțul trebuie să întrunească trei factori: 1. expresia unui gând competent, a unei poziții, viziuni privind tema discuției; 2. prezența intenției vorbitorului; 3. înscrierea discursului într-o tipologie a genurilor verbale. Spre deosebire de analiza morfosintactică, care consideră fraza în raport cu sistemele limbii, abordarea metalingvistică leagă frazele de lumea exterioară, de mediul dinamic al contactelor dialogice: „Mediul autentic al enunțului, în care el trăieşte şi se formează, este plurilingvismul dialogizat, anonim şi social ca limbaj, saturat de conținut şi accentuat ca enunț individual" [69, p. 126].

Încă prin anii '20 Bahtin menționează necesitatea studierii unor unități mai mari decât propoziția dezvoltată cum sunt dialogul, vorbirea sau romanul. Textul literar i se pare cel mai ilustrativ în acest sens dat fiind faptul că aici unitățile sunt relevante estetic. Din perspectivă metalingvistică cuvântul artistic este determinat de *contextul dialogului existențial*.

Concluziile ce se desprind în legătură cu perspectiva metalingvistică asupra textului literar ne conduc, în primul rând, spre un anumit fel de a judeca limbajul ce dictează o nouă problematică a studiului de analiză stilistică, iar, în al doilea rând, spre o poetică istorică a genurilor de vorbire. În al treilea rând, în cadrul studiului semnului se poate miza lesne pe principiul personalist.

Modelul bahtinian de analiză stilistică. „Cuvântul bivoc”

În estetica creației verbale a lui Bahtin „cuvântul bivoc” este un concept-cheie. Ideea cuvântului pe două voci în texul artistic („cuvântul difon”) apare pentru prima oară în *Problemele creației lui Dostoievski* (1929). Delimitându-şi obiectul (cuvântul artistic la Dostoievski) şi metodele de investigație (ale metalingvisticii), savantul rus realizează „o sinteză organică între conținutul estetic (cognitiv şi moral) al operei literare şi analiza stilistică a textului ei” [59, p. 221].

Analiza specificului raporturilor dialogice dintre replicile eroilor descoperă în mod deosebit relevanța artistică şi particularitățile construcției stilistice a operelor lui Dostoievski. Ceea ce conferă o deosebită expresivitate cuvintelor rostite de personajele lui este „tensiunea” pe care o creează „dubla orientare”: după obiectul vorbirii, ca orice cuvânt obişnuit, şi după cuvântul altuia – vorbirea celuilalt. „Un asemenea discurs[1] conține două voci, susține Bahtin, două sensuri şi două expresii. Totodată, cele două voci sunt corelate dialogic, ele parcă se cunosc una pe alta (aşa cum se cunosc două replici ale unui dialog şi se structurează în această cunoaştere reciprocă), parcă discută una cu cealaltă. Discursul bivocal este întotdeauna dialogat înăuntrul său. Aşa este discursul umoristic ironic, parodic, discursul refrangibil al naratorului, al personajelor, aşa este, în sfârşit, discursul genului intercalat. Toate sunt discursuri bivocale interior dialogate. În ele se află un dialog potențial, care nu este desfăşurat, dialogul concentrat a două voci, a două concepții despre lume, a două limbaje” [69, p. 185]. În cele mai pregnante exprimări de sine cu caracter de confesiune ale eroilor vibrează puternica încordare care se iscă dintr-o atitudine anticipativă față de reacția celuilalt. Anticiparea determină tonul, stilul şi structura sensului interior al cuvântului, sub influența acestei intenții vorbirea capătă forma unei coerențe întrerupte de cuvinte incidente, ocolişuri, paranteze etc. Pentru a studia aceste fenomene, crede Bahtin, e nevoie de o viziune nouă în cercetarea stilistică, orientată spre sfera dialogică, şi de o nouă clasificare a cuvintelor prin prisma respectivă.

E adevărat, unele fenomene artistice ale vorbirii cum sunt *stilizarea*, *parodia*, *scazul* şi *dialogul exprimat compozițional* au atras atenția teoreticienilor şi înaintea lui Bahtin. Dialogistul rus însă crede de cuviință să intervină cu anumite remanieri în

[1] Credem, ca şi Anatol Gavrilov, că aici ar fi mai adecvat termenul latino-român „cuvânt” („conventus” – întrunire, adunare împreună a membrilor comunității), mult mai aproape de conceptul bahtinian de cuvânt-enunț («слово высказывание», «двуголосое слово»), care exprimă mai adecvat şi natura dialogică a limbajului, acesta fiind la origine „cuvânt împreună” (C. Noica) [77 p. 28].

ceea ce priveşte principiala lor orientare către „*cuvântul altuia* şi *vorbirea celuilalt*". Se poate vorbi de *stilizare*, susține Bahtin, „dacă cuvântul autorului este prelucrat în aşa fel încât să-l simțim caracteristic ori tipic pentru un anume personaj, pentru o anumită poziție socială, pentru o anumită manieră artistică" [69, 260). Stilizatorul foloseşte procedee stilistice tocmai pentru a păstra autenticitatea vorbirii eroilor săi, el lucrează cu un punct de vedere străin. Autorul nu poate vorbi din interiorul personajelor sale, ci emite considerații din afară, acest fapt deosebind stilizarea de imitația monologică, unde vocile autorului şi ale eroilor săi se contopesc. Hibridizarea intenționată asigură polifonia, libera exprimare a vocilor în roman.

Acelaşi lucru se produce şi în **scaz**, unde cea străină este vocea povestitorului, cu punctul de vedere şi limbaju-i inerent. În *scaz* limbajul autorului interferează cu limbajul vorbit al povestitorului, al *scazului oral*, al cuvântului socialmente străin limbajului literar. Spre deosebire de *stilizare* şi de *scaz*, **parodia** experimentează conflictul interior al vocilor, căci înțelesurile autorului evoluează pe contrasens cu cele străine. Se pot parodia stilul cuiva, maniera social-tipică şi individual-caracterologică de a vedea, a gândi şi a vorbi. Aceste trei modalități de lucru cu vorbirea străină pregătesc terenul pentru **dialogul interior**.

Dacă, în cazul stilizării, narațiunii şi parodiei, **cuvântul străin** rămâne pasiv în mâinile autorului care-l manevrează ca pe un obiect, atunci când se recurge la *dialogizarea interioară*, dimpotrivă, cuvântul străin este cel care acționează asupra **cuvântului propriu**. Mai exact, este vorba de o interacțiune, de o **relație interactivă** dintre cuvântul propriu (al autorului), care poate lipsi din text, sau al naratorului (ca autor fals), sau al personajului narant şi cuvântul străin. Spărgând limitele condiției de obiect manipulabil, cuvântul străin capătă unitate şi autonomie şi, respectiv, influențele lui asupra cuvântului autorului nu mai pot fi ignorate: „gândirea autorului nu mai domină într-un mod copleşitor gândirea străină, cuvântul îşi pierde calmul şi siguranța de sine, devenind tulburat, lăuntric nerezolvat şi cu două fațete" [69, p. 276]. Monologurile eroilor dostoievskieni, Raskolnikov au o profundă structură dialogizată, cuvintele lor sunt „intens-dialogale". A te apropia de ele cu instrumentele stilisticii clasice, care se axează pe *cuvântul omofon* cu orientare obiectuală directă, înseamnă a ignora şi a pierde iremediabil o mulțime de nuanțe de sens din complexa paletă verbală.

„Toate categoriile stilisticii tradiționale şi însăşi concepția despre discurs poetic, artistic, care stă la baza lor, nu sunt aplicabile la discursul romanesc" [2, p. 114]. Greşeala stilisticienilor constă în abordarea unui singur tip de cuvânt – „cuvântul direct, orientat în mod nemijlocit către obiectul său, ca expresie a ultimei poziții semantice a vorbitorului", pe când metalingvistica permite analiza mai multor

tipuri de cuvânt: „cuvântul obiectual (cuvântul personajului întruchipat)”; „cuvântul axat pe cuvântul străin (cuvântul difon)”; „cuvântul difon cu orientări diferite” şi „cuvântul străin oglindit” [69, p. 277-278]. Demersul se justifică pe deplin, dacă ne gândim că în viaţa de toate zilele, dar şi în textul artistic, oamenii vorbesc mai mult despre ceea ce vorbesc alţii. Ceea ce deosebeşte noua abordare stilistică de cea tradiţională este orientarea către fenomenele de interferenţă a vocilor în conflict din interiorul cuvântului bivoc: „Introduse în vorbirea noastră, cuvintele altuia adoptă inevitabil elementul nou, concepţia şi aprecierea noastră, deci devin difone. Diferită poate fi doar corelaţia celor două voci. Însăşi redarea afirmaţiei străine sub formă de întrebare duce la ciocnirea a două interpretări în cazul aceluiaşi cuvânt: căci nu ne limităm la a pune o întrebare, ci transformăm afirmaţia celuilalt într-o problemă. Vorbirea noastră curentă e plină de cuvintele altora: cu unele ne contopim total vocea, uitând cui aparţin, cu altele, care se bucură de autoritate în ochii noştri, ne întărim spusele, şi, în sfârşit, pe altele le populăm cu propriile noastre tendinţe, care le sunt străine ori ostile” [69, p. 271]. Modul de înţelegere şi de interpretare a cuvântului străin nu va fi formulat niciodată până la capăt.

Reticenţele, rezervele, ocolişurile, tertipurile, aluziile, cuvintele „cu clenci”, izbucnirile verbale sunt efecte ale perceperii cuvântului altuia, ale modului de a reacţiona la el, constituind maniera individuală în care omul se exprimă pe sine. Eroii din subterană ai lui Dostoievski îşi ciulesc neîncetat urechea la vorbele altora despre ei, această „uitătură strecurată pe furiş” este dovada unui mod de a gândi şi de a suferi, de a se vedea şi de a se înţelege pe sine şi micul univers înconjurător. Vorbirea retardată şi crispată a lui Makar Devuşkin dezvăluie o conştiinţă de sine profund dialogică, cu fisuri, tertipuri şi proteste, o conştiinţă în care a pătruns conştiinţa altuia despre el. Conştiinţa răsfrântă a eroilor dostoievskieni naşte cuvântul ce ascunde un conflict interior. Cuvântul întâlneşte „anticuvântul”, ambele suprapunându-se şi contopindu-se într-o singură exprimare, aparţinând unei singure persoane. Dialogul replicilor din exterior a pătruns în interiorul cuvântului, formându-i structura fină, esenţial plurivocă. Structura plurivocă este desemnată de „încrucişarea şi intersectarea a două conştiinţe, a două puncte de vedere, a două aprecieri în cadrul fiecărui element al conştiinţei şi cuvântului – cum s-ar spune, interferenţa intraatomică a vocilor” [69, p. 294]. Modelul dialogic de analiză stilistică permite a cerceta „conştiinţa umană care gândeşte şi sfera dialogală din existenţa acestei conştiinţe”, figurată artistic de către autorii de romane polifonice.

Acest dialog imaginar cu celălalt, pe fundalul conştiinţei şi al limbajului celuilalt, constituie „veşmântul stilistic al limbajului” („imaginea limbajului”) celui

care vorbeşte (spre exemplu, în cazul lui Devuşkin, micul funcţionar petersburghez), deosebit de limbajul autorului. Tensiunea maximă din romanele lui Dostoievski este rezultatul nesupunerii povestitorilor la dictatura unui singur ton, stil (monologic) de expunere (al autorului sau al naratorului în cazul naraţiunii monologice). Stilul naraţiunii este întotdeauna determinat de atitudinea naratorului faţă de poziţia cuvântului străin care l-a precedat. Stilul propriu reprezintă o reacţie la stilul literar anterior, orice stil e într-un fel o „*antistilizare disimulată a scrisului străin*”, adică o parodiere a stilului străin. În vocea povestitorului din *Dublul*, spre exemplu, se răsfrânge stilizarea parodică a „stilului elevat” din *Suflete moarte*, romanul dostoievskian conţinând nenumărate reminiscenţe parodice ori semiparodice ale diverselor opere de Gogol. În general, stilul polifonic al romanelor lui Dostoievski constituie o contopire a elementelor stilizării, ale parodiei povestirii şi ale dialogului.

Textul literar ca univers al plurilingvismului şi al pluristilismului

Concepţia metalingvistică a cuvântului artistic impune unele remanieri în abordarea tradiţională a stilului autorului. Lumea cuvântului este socială şi dialogică, orice cuvânt constituie un moment al unei comunicări interminabile, prin urmare, nu poate fi vorba de un stil individual, aşa cum au încercat adepţii lui Saussure să interpreteze limbajul artistic.

Plurivocitatea ca pluriideologie a lumii anulează existenţa unui limbaj universal abstract şi impersonal sau autoritatea monologică a limbajului individual. După Bahtin, acolo unde sunt prezente mai multe ideologii, nu se mai poate vorbi de un limbaj unic, centralizator, ci de o altă unitate care se constituie în permanenţă dialogic, conexată la plurilingvismul social, la acel „*amestec babilonic de limbaje*”. Doar miticul Adam putea să folosească cuvintele virgine ale unei limbi pre-babelice, urmaşii lui s-au raportat cel puţin la cuvintele spuse de el. Dar aceasta nu înseamnă neapărat că limba-mamă care l-a precedat pe Adam era unică; limba originară cuprindea toate limbile: „Limba-mamă nu era o limbă unică, ci complexul tuturor limbilor. Poate că Adam nu a avut acest dar, care îi fusese numai promis, iar păcatul originar a curmat lenta lui învăţare. Însă le-a rămas ca moştenire fiilor săi misiunea de a cuceri deplina şi împăcata stăpânire a Turnului Babel” [78, p. 280].

Limbajul, ca şi cultura, după Bahtin, se construieşte ca totalitate în fiecare moment dat al existenţei lor istorice datorită forţelor dinamizatoare şi tendinţelor centrifuge ce determină stratificarea socială şi istorică a limbilor: dialecte sociale, maniere de grup,

jargoane profesionale, limbaje de gen, limbaje ale generațiilor, vârstelor, curentelor, limbaje ale autorităților, cercurilor şi modelor trecătoare, limbaje social-politice etc. Această stratificare (plurilingvism sau heterolingvism social) constituie premisa necesară arhitectonicii textului literar. Năzuind spre exprimarea unei lumi superioare, textul literar este expresia cea mai cuprinzătoare a schimbărilor sistematice pe care le produc forțele centripete ale limbii în contact cu lumea reală. Mai cu seamă, romanul este forma literară în care buna comunicare a unităților stilistice eterogene este asigurată nu de pătrunderea în spațiul abstract al limbajului unic, ci dimpotrivă, prin multiplicarea vocilor de origine socială: „Romanul ca ansamblu este un fenomen pluristilistic, plurilingual şi plurivocal". Ansamblul stilistic al genului romanesc constă în „îmbinarea de stiluri", limbajul romanului fiind un „sistem de «limbi»" [2, p. 115]. Fiecare limbaj aduce cu sine în zona plurilingvismului o viziune concretă despre lume, acestea (limbajele) constituind „puncte de vedere specifice asupra lumii, forme ale interpretării ei verbale, orizonturi obiectual-semantice şi axiologice speciale" [69, p. 147], care, intrând în relație dialogică reciproc complinitoare, creează o *opinie plurilingvă concretă despre lume*. Romanul reprezintă artistic dialogul limbajelor, literare şi extraliterare, faptul fiind posibil datorită imaginației dialogice a autorului.

Teoria lui Bahtin despre funcționarea textului literar ca interacțiune a diverselor genuri de vorbire a devenit cunoscută savanților occidentali doar prin anii '70 ai secolului trecut, când i-au fost traduse, în engleză şi în franceză, cele mai importante lucrări. Între timp, în Occident cercetările lingvistice asupra literaturii înregistrează mutații esențiale datorită reîntemeierii pe baze noi a studiului artei verbale. Dintre acestea, teoriile despre „actele de vorbire" sau „actele de limbaj", impuse de Austin şi Searle, se arată a fi cele mai apropiate de teoria bahtiniană a genurilor verbale. Ariile conexe ale acestor teorii şi eventuala lor comunicare în vederea formulării unui aparat conceptual al *poeticii dialogice* va constitui materia următoarelor paragrafe.

În ultimele sale lucrări Bahtin transferă discuțiile sale referitoare la particularitățile plurivoce ale cuvântului în spațiul studiilor despre text. Cum era de aşteptat, şi la acest nivel Bahtin polemizează cu analizele textuale în vogă prin anii '60 ce şi-au preluat modelul din lingvistica structuralistă. În opinia esteticianului rus, textul este „o realitate (a gândirii şi a trăirii) ne-mediată", un „sistem complex de semne" care indică o comunicare: „gânduri referitoare la alte gânduri, trăiri ale trăirilor, cuvinte despre cuvinte, texte despre texte" [70, p. 281]. Prin urmare, metalingvistica trebuie să cerceteze specificul gândirii umaniste, orientate către gândurile şi semnificațiile străine, realizate şi propuse cercetătorului sub formă de text. Textul literar este cel în care relațiile dialogice

se realizează în toată plenitudinea. Relațiile dialogice nu au un caracter măsurabil (fraze, texte în cercetările lingvistice), ele nu se realizează în cadrul unui sistem închis de semne după criteriul combinator; e nevoie de o *semiotică dialogică* din perspectiva căreia să se releve deschiderea textului literar către conştiința socială, esențial plurilingvă.

Restricțiile de ordin politic nu-i permiteau lui Bahtin să fie la curent cu sistemele interpretative occidentale asupra textului. Din această cauză principalul său oponent era Vinogradov, cel mai avizat teoretician rus în probleme de textologie structuralistă la acel moment, animat de aplicarea metodelor matematice în lingvistică. Cercetătorii bahtinologi au identificat nota polemică din studiul În dorința de a se sincroniza cu discuțiile de ultimă oră în domeniul ştiințelor umaniste, Bahtin foloseşte termenul *text*, acesta însă are la el alte semnificații decât cele conferite de lingviştii structuralişti care îl abordau ca pe un material. Principala replică a lui Bahtin la analizele gramaticale impuse de Potebnea, Şpet şi Vinogradov era argumentată prin faptul că imaginea artistică nu are granițele unui concept, ale unui cuvânt sau ale unei imagini a realității; imaginea nu concurează cu substanța materială, ci reprezintă o formațiune estetică obținută în urma comunicării verbale. Cea mai importantă componentă a comunicării verbale este *spațiul interuman* în care se întâlnesc şi se dezvoltă sensurile. Astfel că noțiunea de text preia funcțiile noțiunilor formulate anterior în legătură cu *enunțul*, *cuvântul bivoc*, iar studiile despre text continuă să aprofundeze studiul dialogului, de la care Bahtin nu s-a eschivat niciodată.

Ca realitate a gândirii şi trăirii omului, textul intră în relații dialogice cu alte texte, fiind în fond „gânduri referitor la alte gânduri, trăiri ale trăirilor, cuvinte despre cuvinte, texte despre texte”. Spre deosebire de Tomaşevski, Vinokur şi de alți lingvişti care considerau *textologia* ştiință de cercetare a sistemului de procedee textuale, Bahtin proiectează o disciplină care să ia în considerație „Textul ca enunț intrat în comunicarea verbală (în lanțul textual) a sferei date. Textul ca o monadă specifică ce reflectă în sine toate textele (în limitele) sferei semantice date. Relațiile dintre toate sensurile” [71, p. 308], în felul acesta punând bazele unei variante alternative de analiză a textului, dialogică în speță, care nu face abstracție de natura umană metalingvistică. Această natură presupune condiția, conform căreia unitatea elementară a textului nu se suprapune cu o unitate lingvistică, spre exemplu, cu cea de *cuvânt-lexem* sau de frază, ci cu *enunțul-ideologem* ce include în componența sa poziția axiologică a omului, expresia voinței şi a intenției lui.

Reinterpretările Juliei Kristeva. Conceptul de intertextualitate

Ceea ce s-a numit etapa poststructuralistă ține de noua luare de poziție a telqueliştilor, de opțiunea acestora pentru scriitura „textuală”, văzută ca un gest de subversiune, de *dialog cu ideologia dominantă*. În condițiile acestei stări de spirit, determinată şi de dorința de creare a contraponderii la excesele eseismului impresionist, la congestionarea istoriei literaturii, dar şi la pericolele poeticii formaliste, reactualizarea „dialogismului” lui Mihail Bahtin de către Julia Kristeva („muza” poststructuraliştilor) a fost mai mult decât bine-venită. Interpretarea textelor prin recuperarea dimensiunii intersubiective şi a contextului istoric le deschidea cercetătorilor francezi perspective noi, ce promiteau ieşirea din cercul îngust al modelului unic şi „universal” de abordare a textului literar. În baza teoriilor savantului rus despre dialog şi polifonie, stagiara de numai douăzeci şi cinci de ani a reuşit să formuleze şi să impună la scară mondială conceptul de *intertextualitate*, care a cunoscut o popularitate spectaculoasă în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Folosind acest neologism, la 1966, în comunicarea sa din cadrul seminarului condus de Roland Barthes, Kristeva a asigurat totodată faima mondială a ideilor despre dialog şi relațiile dialogice ale savantului rus.

Convinsă de faptul că reflecțiile teoretice, precum şi cele în materie de istorie, sociologie, culturologie ale lui Bahtin au efectuat o breşă considerabilă în sistemul teoretic al formaliştilor, Kristeva a regândit dialogismul în albia preocupărilor ştiințifice de atunci ale poststructuraliştilor. Însă scopul nemijlocit al lucrărilor ei, începând cu *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul*[1], consta în revalorificarea ideilor lui Bahtin în contextul teoriilor lingvistice şi psihanalitice contemporane. Cu intenția de a scoate la lumină o lucrare din trecut, nu pentru „a-i asimila modelul şi nici pentru a o contempla ca pe un exponat de muzeu”, ci pentru „a extrage nucleul din carapacea ideologică”, Kristeva purcede la analiza celor mai importante idei şi concepte teoretizate în *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În primul rând, ea acceptă rezervele lui Bahtin față de fundamentele teoretice ale Şcolii formale ruse, care considera sistemul semiotic al textului literar identic particularităților structurale ale limbii, imputându-i

---

[1] Lucrările în care Kristeva abordează problematica bahtiniană sunt *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul* (*Bakhtine*, *le mot*, *le dialogue et le roman*), prefață la traducerea franceză a studiului bahtinian *Problemele poeticii lui Dostoievski* (Bakhtine M., *La poétique de Dostoïevski*, P., Seuil, 1970), intitulată *Ruinarea poeticii* (*Une poétique ruinéee*); o colecție de articole inclusă în *Semiotica*. *Cercetări de semanaliză* (Kristeva J., *Semeiotike*. *Recherches pour une sémanalyse*, P., Seul, 1969) şi cartea *Textul romanului* (Kristeva J., *Le texte du roman*, La Haye, Mouton, 1970).

acesteia şi faptul că nu a ţinut cont de practica literară ca modalitate specifică de semnificare, „în funcţie de dimensiunea subiectului, de topologia, istoria, ideologia lui" [26, p. 9]. Meritul lui Bahtin şi al cercului său de adepţi se relevă tocmai prin faptul că, prin abordarea funcţionalităţii semiotice a literaturii din punctul de vedere al localizării acesteia în istoria sistemelor semiotice şi al atitudinii faţă de subiectul vorbitor, aceştia au propus o cale de ieşire din formalism.

După Kristeva, problemele pe care le-au pus Bahtin şi cercul lui în faţa poeticii formaliste pot fi reduse la următoarele două ipostaze: 1. limbajul poetic reprezintă „o activitate ale cărei tipuri diferite au o existenţă concretă în istoria sistemelor semiotice", deci limbajul poetic trebuie cercetat „în limitele unei construcţii literare concrete, fără a-l amesteca cu domeniul Sensului şi al Conştiinţei". Abordarea ştiinţei literaturii ca fiind o *ştiinţă a ideologiilor* determină şi o revizuire, din acest punct de vedere, a *istoriei genurilor literare*; 2. dacă pentru lingvistică limba este un sistem de semne, atunci pentru ştiinţa literaturii, ca şi pentru alte ştiinţe despre formele ideologiei, limba este „o *practică*, în care trebuie să se ţină cont de existenţa subiecţilor (în particular, de adresant), ca şi de modalitatea prin care ei (subiecţii) redistribuie vreun sistem sau altul de semne". Acest fapt dictează imperativul căutării unui domeniu teoretic care ar putea „să înlăture nu numai dihotomia *gehalt* (conţinut)/*gestalt* (formă), dar şi dihotomia *limbă*/*ideologie*, spaţiu în care funcţionarea cuvântului ca semn existent în limbă s-ar suprapune cu funcţia ideologică, produsă de această limbă în procesul unei practici istorice specifice". Drept rezultat, sensul „începe să fie privit ca o funcţionalitate concretă, aflată în proces de transformare continuă în funcţie de plasarea subiectului în istorie". Această a doua problemă necesită o teorie a *subiectului* şi a *sensului* care ar fi una a *producerii* în limbă. În lipsa unei astfel de teorii în anii '20, Bahtin şi adepţii lui, după Kristeva, şi-au concentrat atenţia asupra termenului *cuvânt*, care capătă sensuri suplimentare în momentul deplasării din planul neutru al limbii spre cel al comunicării şi căruia cercetătoarea înclină să-i spună „discurs orientat către *Altul*" [26, p. 9].

Chiar de la primul studiu cercetătoarea franceză deformează, cel puţin sub trei aspecte, viziunea despre dialog şi dialogism a lui Bahtin. În primul rând, Kristeva regândeşte în spiritul psihanalizei freudiene conceptul bahtinian de „*Alter*", interpretându-l în defavoarea „relaţiilor interpersonale": „Eu însă, din partea mea, am dorit să-l aud nu ca pe o altă persoană, ci ca pe o dimensiune ce deschide o altă realitate în interiorul conştiinţei. Cu alte cuvinte, eu, într-un fel, am făcut dintr-un Bahtin «hegelian» un Bahtin «freudian»" [41]. Dacă în centrul atenţiei lui Bahtin stă *conştiinţa*, atunci Kristeva, entuziasmată de ideile sale freudo-marxiste, este preocupată de *procesele inconştiente* care coordonează lumea cuvintelor-ideologii.

Alteritatea, în opinia cercetătoarei din Franța, este chemată nu să descopere altă persoană, ci o „altă scenă", un „alt tip de logică – inconştientul" [79, p. 11]. Dacă la Bahtin dialogul polifonic are loc între subiecți autonomi, proprietari ai unui nucleu personal inepuizabil, la Kristeva relația se produce în inconştientul unui individ, între instanțele impersonale de cuvinte-ideologii (texte şi discursuri) care doar „se întâlnesc" şi „se combină", în cele din urmă devenind texte dinamice, deschise spre asimilare şi transformare. Reflecțiile lui Bahtin privind „*metaconştiința*" *artistică a autorului*, care îi dă posibilitate acestuia să aibă o viziune panoramică asupra realității artistice fără a suprima conştiințele eroilor săi prin obiectivare, sunt substituite de discuțiile în jurul conceptului telquelist de „*autor superlucid*", ce reprezintă conştiința de sine a textului.

Anume această abordare a alterității a pregătit terenul pentru apariția noțiunii de intertextualitate şi a determinat diferențele dintre teoriile lui Bahtin şi ale Juliei Kristeva despre dialog şi dialogism. Dacă dialogul polifonic al lui Bahtin este „intersubiectiv" în adevăratul sens al cuvântului, atunci logica intertextualității reclamă „moartea subiectului". Bahtin consideră că originea plurivocității lingvistice este de natură socială, pe când Kristeva, în virtutea aderării ei la psihanaliză, analizează acest fenomen în spațiul individualului şi al inconştientului. Mai târziu, într-un interviu atestat de *Baza de date privind bibliografia lucrărilor despre Bahtin* a unui Centru de Bahtinologie, condus de profesorul David Shepherd [41], Kristeva a afirmat că lucrările savantului rus au ajutat-o să treacă peste rezervele sale față de formalism şi structuralism. Cercetătoarea a fost conştientă de faptul că distanța dintre ideile lui Bahtin şi psihanaliză este foarte mare, dar aceasta nu a împiedicat-o să adapteze concepțiile despre *alteritate* ale savantului rus la studiile sale de psihanaliză şi semiotică. Astfel că granița între *dialogul interpersonal* al lui Bahtin şi *dialogul textelor*, teoretizat de Kristeva, este granița între principiile personaliste care l-au entuziasmat pe autorul studiului *Problemele poeticii lui Dostoievski* şi ideile freudo-marxiste, puse la baza articolului *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul*.

Principala replică a lui Bahtin referitoare la poetica formalistă constă în *abordarea textului literar în funcție de o tipologie a genului*, anticipând prin aceasta mai multe probleme ale ştiinței literare din anii '60. Asimilând experiența formaliştilor potrivit căreia sensul trebuie cercetat în materialitatea cuvântului, Bahtin concepe o *poetică istorică* care nu are drept scop să înțeleagă „*cum este făcută opera*", ci să găsească locul acesteia într-o anumită tipologie de sistem semiotic, existentă în istorie. În locul unui catalog al procedeelor care, în viziunea formaliştilor, formează *povestirea*, el introduce o *tipologie a universurilor literare*, constituite în istorie în cadrul unor anumite practici de semnificare de tip special: „epoca socratică", carnavalul Evului

Mediu, capitalismul creat după modelul pieței Agora din Atena, fundamentând o *poetică istorică* capabilă să evite vulgaritatea determinismului sociologic. Or, structura romanului este, în viziunea cercetătorului rus, un „model de lume”, un sistem specific de semne, a cărui noutate trebuie identificată în contextul istoriei. Iată de ce romanul necesită o investigație de tip diacronic, a relațiilor acestuia cu tradiția literaturii.

Cea mai importantă contribuție a lui Bahtin, după Kristeva, este descoperirea *unui model dinamic de analiză*, conform căruia „structura literară se elaborează în relație cu altă structură”. Aceasta îi permite cercetătoarei să considere „*cuvântul bivoc*”, termenul cu care operează Bahtin, un „*cuvânt-discurs*”[1], care aparține mai multor instanțe discursive ale inconştientului, altfel spus, *cuvântul-discurs* este spațiul coexistenței concomitente a unei mulțimi de euri. Cu un nucleu dialogic, având în componența sa ecouri ale vocii *celuilalt*, cuvântul acesta are caracter polifonic. Pe tulpina teoretică a lui Bahtin, Kristeva îşi altoieşte propria concepție despre dialog şi polifonie. Mai mult, ea este de părere că disciplina lui Bahtin – *metalingvistică* – ar trebui, în lumina cercetărilor în domeniul pragmaticii contemporane, să se numească *translingvistică*[2].

De vreme ce discursul este un spațiu în care se confruntă varii instanțe vorbitoare, dialogismul îşi are corespondentul în termenul *spaltung* din psihanaliză. Dialogismul abordează cuvântul drept cuvânt despre alt cuvânt, cuvânt adresat altui cuvânt, procesul derulându-se la infinit. Cufundat în plurivocitate, cuvântul-discurs nu mai are un sens fixat sau un subiect constant care ar exprima acest sens unic şi nici un destinatar concret care ar înțelege acest sens. Marcat de diferitele contexte discursive în care ajunge, cuvântul-discurs se pulverizează infinitezimal, se transformă în „mii de cioburi”, iar subiectul vorbitor, deopotrivă cu cel care ascultă, sunt supuşi unui proces de *fărâmițare* şi *diseminare* şi nu mai pot constitui acea „*unitate nefixată şi deschisă*” pe care o alcătuia omul la Bahtin. De aici şi constatarea lipsei totale a subiectului în roman ca axă de organizare a imaginii, care se află în germene, după Kristeva, în sistemul teoretic al lui Bahtin, chiar dacă savantul rus nu recunoaşte niciodată acest

[1] Kristeva traduce termenul bahtinian „cuvânt” prin „*le mot*”, în calitatea lui de unitate semantică a limbajului, dar care are şi conotația de „discurs”. În viziunea ei, această abordare are rolul să reabiliteze subiectul exponent al unui limbaj, fapt ignorat de teoriile lingvistice. Treptat, Kristeva renunță la termenul „cuvânt-discurs”, înlocuindu-l cu „discurs” şi „text”.

[2] În studiul său *Problemele structurării textului*. ce face parte din volumul *Théorie d’ensemble*, Ed. Du Seuil, coll. „Tel Quel”, Paris, 1968, Kristeva îşi propune să numească în calitate de obiect de cunoaştere *textul*, care înlocuieşte noțiunea *discurs*, proprie modurilor de investigație ale lingvisticii, pe motiv că „distincția discurs/text ne situează o dată mai mult într-o perspectivă marxistă, pentru că ea pune accentul mai curând pe *producerea sensului* decât pe *schimbul de sens*”. Astfel că „vom defini textul ca un aparat *translingvistic* care distribuie ordinea limbii, punând în relație un cuvânt comunicativ care vizează informația directă cu diferite tipuri

lucru până la capăt. Discursul acelei instanțe narative care se identifică cu un Eu în roman este traversat de o mulțime de discursuri: „Acest personaj – susține Kristeva – nu este o «voce pură», noi nu numai că nu-l vedem şi nu-l auzim; noi putem urmări cum acesta îşi fărâmițează în discurs propria-i obiectivitate" [26, p. 17].

Prin urmare, autorul nu mai constituie instanța superioară în stare să confirme autenticitatea conflictelor discursive, atitudinea lui față de personaj este atitudinea față de cuvântul-discurs ce aparține altuia: „Discursul autorului este un discurs privitor la alt discurs, este cuvântul care stă de vorbă cu un alt cuvânt şi niciodată cuvânt despre cuvânt (ca în cazul metadiscursului autentic)" [26, p. 18]. Dorința permanentă a subiectului de a-l auzi pe celălalt distruge identitatea semantică a cuvântului ca unitate de limbă (cuvânt, frază, enunț) şi, în genere, prin distrugerea identității ideologice a enunțurilor şi a textului, Bahtin dizolvă principiul semantic al identității, prin aceasta devenind, după Kristeva, un predecesor al semioticii şi semanticii contemporane.

De vreme ce textul nu mai constituie o oglindă a *logosului* monologic, ci o „*suprafață a amalgamei*", un spațiu al „*vorbirii între*", care formează tradiția polifoniei şi a carnavalului, el nu mai poate fi analizat, după Kristeva, doar cu instrumentele poeticii. Cercetătoarea propune o *semiologie a literaturii* care, pentru o mai mare operativitate, să apeleze la instrumentele de investigație ale lingvisticii. Din perspectiva acestei discipline, „limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvență se face în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvență este dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) şi către actul de somație (transformarea acestei scriituri)". „«Cuvântul» ca unitate minimă a structurii întruneşte trei instanțe aflate în dialog: subiectul scriiturii, receptorul şi alte texte; el nu este privit drept purtător al unui sens, ci spațiu în care se intersectează diferite paliere textuale, ca un dialog al diferitelor tipuri de scriitură – scriitura scriitorului însuşi, scriitura destinatarului (sau a personajului) şi, în sfârşit, scriitura formată de contextul culturii actuale sau precedente".

În lumina satisfacerii teoriilor textualiste referitoare la aşa-numita „moarte a autorului/a subiectului", ideile lui Bahtin primesc o astfel de interpretare: „fiecare cuvânt (text) este intersecția altor cuvinte (texte), în care se poate citi cel puțin încă un cuvânt (text)", în felul acesta „orice text se construieşte ca un mozaic de citate, orice text este absorbție şi transformare a altui text". Căci „Semnificantul poetic trimite la alți semnificanți discursivi, astfel încât în enunțul poetic sunt lizibile

---

de enunțuri anterioare sau sincronice. Textul este deci o *productivitate*, ceea ce înseamnă că: 1. raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (distructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice şi matematice, decât cu ajutorul celor pur lingvistice; 2. este o permutare de texte, o inter-textualitate: în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucişează şi se neutralizează" [80, p. 251-252].

mai multe discursuri. Se creează astfel, în jurul semnificantului poetic, un spațiu textual multiplu ale cărui elemente sunt susceptibile de a fi aplicate în textul poetic concret”, astfel că, „prins în intertextualitate, enunțul poetic este un subansamblu al unui ansamblu mai mare, care este spațiul textelor aplicate în ansamblul nostru” [26, p. 166]. Conceptul bahtinian «*вненаходимость*» este înlocuit de Kristeva prin *spațiu intertextual*, iar conceptul de *intersubiectivitate* este substituit de *intertextualitate*.

Cea de-a treia adaptare a ideilor lui Bahtin ține de *viziunea carnavalescă*. În locul discuțiilor despre *patosul protestatar*, care l-a însuflețit pe Bahtin în partea a patra a studiului *Problemele poeticii lui Dostoievski*, cercetătoarea impune un spectru de probleme care instalează *patosul relativității sensului*. Potrivit lui Bahtin, carnavalul, datorită atmosferei de veselie şi lipsei de ierarhii axiologice, anulează orice interdicție şi eliberează conştiința umană de tradiție, canon şi autoritate, nepermițându-i să se fixeze în enclavele seriozității şi ale determinismului. Această abordare a carnavalului i-a trebuit savantului pentru a-şi exprima demersul polemic, îndreptat împotriva viziunii monologice asupra adevărului, căreia îi contrapune „metoda socratică” de dezvăluire a adevărului în dialog cu alți oameni. Adevărul se naşte între oameni, în procesul relațiilor lor dialogice. A avea o viziune carnavalescă înseamnă a coopta puncte de vedere, orizonturi axiologice, ideologii ale unor persoane diferite cu originea în diferite contexte istorice. Anume autorul romanului polifonic este deținător al unei atari viziuni, el este cel care determină unitatea artistică a operei – în rolul de organizator, pe de o parte, şi de participant egal al dialogului, pe de alta. Ideea kristeviană de *carnavalizare a intertextului* urmăreşte mai degrabă eliberarea totală de sub autoritatea adevărului. Autorul este pentru Kristeva un *scriptor* care organizează confruntările textuale fără să ia parte nemijlocit la constituirea sensului sau să impună vreo ideologie proprie.

Introducerea termenilor *intertext* şi *intertextualitate* a determinat o turnură substanțială în cercetările semiotice ale anilor ’60-’70 şi, alături de alte sisteme teoretice, precum *deconstructivismul* lui Derrida, *arheologia* lui Foucault, *rizomul* lui Deleuze, *paralogia* lui Lyotard ş.a., a contribuit la demolarea modelului unic de analiză a textului literar. Conceptul Juliei Kristeva a devenit unul fundamental în postmodernitate, aproape fiecare teoretician al acestei paradigme încercând să-i nuanțeze definiția. L. Dallenbah, P. Zumthor, L. Jenny, M. Riffaterre, J. Culler ş.a. au extins mult aria de abordare a intertextualității, G. Genette fiind cel care, într-o lucrare de referință intitulată *Palimpsestul* (1982), a cuprins aproape toate tezele şi ipotezele acestora prin conceptul de *transtextualitate*.

Impresionat de noile instrumente de lucru oferite de intertextualitate, Barthes a demonstrat funcționalitatea acestora în cadrul analizei textuale, mai mult, conceptul

tinerei devine unul fundamental pentru analiza textualității. Rolul mediatizării versiunii sale de dialog, începând cu *Gradul zero al scriiturii* (1970) este considerabil, căci instalează o nouă viziune asupra literaturii, care se identifică cu *galaxia lui Gutenberg*, cu *biblioteca borgesiană* şi, mai târziu, cu *internetul într-o lume a informaticii şi a calculatorului*. Orice cuvânt selectat în această enormă rețea de texte devine un *link* ce trimite cititorul într-un alt loc al rețelei hipertextuale. După Barthes, baza textului o formează deschiderea lui către alte texte, alte coduri, alte semne, în linii generale, textul fiind întruchiparea mai multor texte infinite care şi-au pierdut originea. Este imposibil „de a trăi o viață în afara textului infinit, fie că acest text este Proust, sau ziarul, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viața" [apud 81, p. 179). De la aceste judecăți până la ideile despre *gradul zero* şi despre *transparența scriiturii* („scriitura albă") nu-i decât un pas, unul însă definitiv pentru a consemna înstrăinarea de modelul dialogic al lui Bahtin.

Bahtin a folosit încă prin anii '60 termenul „lanț textual", însă, după el, verigile acestuia constituie enunțuri concrete în contextul dialogului interminabil în „timpul mare" al culturii: „Textul ca enunț inclus în practica verbală (în lanțul textual) a sferei date. Textul ca monadă specifică, ce conține în sine toate textele (în limitele) sferei semnificațiilor date. Legătura dintre toate sensurile (de vreme ce ele se realizează în enunțuri). Relațiile dialogice dintre texte şi înlăuntrul textului. Caracterul lor (metalingvistic)" [70, p. 283]. Textul, în viziunea lui Bahtin, este un rezervor cu capacitate semnificativă foarte mare, pătrunderea în text e aidoma unei plonjări în lumea enciclopediei. Pentru Barthes şi alți postmoderniști memoria textului e de sorginte irațională, în derulare automată, şi domină scriitura indiferent de voința celui care scrie. Iată de ce, pentru Barthes *textul nu este un dialog*, ci *un spațiu paradiziac al cuvintelor*, un „*Babel fericit*", loc de întâlnire şi de conviețuire a tuturor codurilor, idiolectelor, instanțelor culturale şi a dorințelor de tot felul, fapt ce generează „plăcerea", pe de o parte, şi deziluzia creată de frica în fața unui pericol iminent de pierdere şi dizolvare în materia şi arheologia lui amorfă, pe de alta. În viziunea cercetătorului francez, scriitura nu e nici comunicare, nici expresie a autorului, ea este *intranzitivă*, excluzând funcția comunicării [82].

Ca rezultat, gândirea poststructuralistă nu-şi mai îndreaptă atenția către limbajul individual, ci către *simulacrele* acestuia. Comunicarea prin intermediul simulacrelor şi al artificiilor poetice sau narative creează premise pentru o adevărată euforie. „Astăzi nu mai există – afirmă Baudrillard într-un studiu intitulat *Extazul comunicării* – scenă sau oglindă, numai un ecran şi o rețea. Nu mai există transcendență sau profunzime, numai suprafața imanentă a derulării operațiunilor, suprafața netedă şi operațională a comunicării. Întreg universul înconjurător şi propriul

nostru corp devin ecran de control, după modelul televiziunii, cel mai frumos obiect prototipic al acestei ere noi. Nu ne mai proiectăm în obiecte cu aceleaşi afecte, cu aceleaşi fantasme de posesiune, de pierdere, de renunțare, de gelozie: dimensiunea psihologică s-a estompat, chiar dacă o putem repera mereu în detaliu. (…) Deci, în fond, mesajul nici nu mai există, mediul este cel care se impune în circulația sa pură" [83, p. 8]. Poststructuraliştii anunță *moartea subiectului* (Foucault) în structura binară subiect-obiect; *moartea autorului* (Barthes) care ar fi responsabil de unitatea sensurilor în opera artistică, şi chiar *moartea personajului* (Alain Robbe-Grillet). Producerea sensului este prerogativa exclusivă a textului şi a jocului liber al unei lumi fără adevăruri şi esențe. Foucault considera că doar structurile limbii capabile de variații sunt în stare să producă „efecte de sens", iar Barthes a găsit de cuviință să afirme că în lingvistica contemporană enunțul se realizează de la sine, aşa că nu e nevoie să fie umplut de conținutul individual al vorbitorilor. Aceşti doi animatori ai postmodernității privează eul de identitate stabilă şi îl analizează exclusiv în funcție de contextul ideologic în care acesta se constituie. Demersurile acestea au „impactul poate cel mai devastator", când „se înlătură axiologiile, introducându-se deliberat *confuzia valorilor* prin cultivarea indeterminării, a unui relativism şi a unei destructurări continue: nimic nu este stabil, totul este posibil, totul putând evolua în orice sens. Tot astfel, el înlocuieşte logica bivalentă a terțului exclus, a separării bazate pe formula *sau-sau* cu integrarea derivând din formula *şi-şi*. În felul acesta binele şi răul nu mai există în stare pură, nici frumosul şi urâtul sau religiosul şi păgânul şi aşa mai departe" [84, p. 228].

Diferențele în a înțelege dialogul emerg din aceeaşi dilemă: „din conflictul dintre principiul ontologic al unității existenței şi conştiinței, pe de o parte, şi principiul ontic al multiplicității acestora, pe de alta" [85, p. 18]. Ceea ce îl apropie pe Bahtin de poststructuralişti este faptul că el a putut surprinde legătura dintre activitatea artistică şi semnificația ei socială. Critica logocentrismului şi a autorității auctoriale îl apropie de Derrida, Barthes şi Foucault, însă, spre deosebire de aceştia, el consideră că vocea autorului, totuşi, rămâne în text, or, libertatea celuilalt dictează libertatea tuturor – a autorului în aceeaşi măsură. Dacă poststructuraliştii anunță „moartea autorului", reducându-l la condiția unei voci redacționale, Bahtin vorbeşte doar despre „moartea autorului monologist" care ar deține autoritatea asupra sensurilor. Eroul, pentru Bahtin, constituie plăsmuirea unor idei contradictorii reale, pe când eroul Noului Roman Francez fie reprezintă spiritul culturii întregi, fie este doar un *scriptor*, mijloc de transmitere a unor diverse idei care nu lasă nicio urmă în acesta.

În studiul *M. Bahtin. Discursul dialogic. Istoria unei mari idei*, Marian Vasile menționează faptul că poziția antiformalistă a lui Bahtin a fost comentată de unii

cercetători cum sunt M. Holquist, T. Eagleton şi A. White ca fiind prefiguratoare, *avant la lettre*, a curentului deconstructivist inițiat de Jacques Derrida. Teoreticianul român identifică în lucrările acestora aceleaşi obiecții aduse lingvisticii şi stilisticii. Obiecțiile lui Bahtin, crede Marian Vasile, „din unghiul discursului dialogic, sunt aceleaşi cu obiecțiile lui Derrida, din unghiul *scrierii*, al gramatologiei", „în ambele cazuri e vorba de deconstruire: *deconstruirea* sistemului formal, metafizic, în lingvistica lui Derrida, deconstruirea sistemului formal din poetică şi stilistică, la Bahtin", acesta din urmă dovedindu-se „un «deconstructivist» *avant la lettre*" [51, p. 116].

Putem spune că paradigma poststructuraliştilor îngustează sau, să spunem altfel, specializează conceptul bahtinian de dialog al textelor prin înlocuirea lui cu cel al intertextualității, creând, de fapt, un model antidialogic. Noțiunile *text* şi *context* au alte valențe la Bahtin: „Textul trăieşte doar în contact cu alt text (context). Subliniem că acest contact este unul dialogic, între texte (enunțuri), şi nu unul mecanic, un contact al «opozițiilor» posibile doar în limitele unui text (dar nu ale textului şi contextului) între elementele abstracte (semnele din interiorul textului) şi necesare doar la prima etapă de înțelegere (înțelegerea semnificațiilor, dar nu a sensului). Acest contact este al persoanelor şi nu al obiectelor (care au limite). Dacă noi am transforma dialogul într-un singur text, adică am şterge secțiunile vocilor (schimbul subiecților vorbitori), ceea ce în general este posibil (în dialectica monologică a lui Hegel), atunci sensul profund (infinit) va dispărea, ne vom lovi de fund, vom pune punctul" [70, p. 364]. În acelaşi timp, deconstrucția lui Derrida, prin faptul că „funcționează etimologic, întorcându-se la originea, adesea metaforică, a cuvintelor pentru a înțelege cum funcționează acestea în rețeaua de diferențieri care acoperă prăpastia non-umanului deasupra căreia trăim", se arată a fi profund „umană în ambele sensuri (caracteristică omului/umanistă) – pentru că afirmă multiplicitatea, paradoxurile, bogăția şi caracterul vibrant al vieții noastre ca ființe semnificante, care conferă sens. Dacă ea pare să nege afirmația este pentru că aceasta este intim şi necesar legată de prezența negației, aşa cum, pentru a putea trăi deplin, trebuie să acceptăm prezența morții. Dacă deconstrucția pare să se opună Umanismului este pentru că Umanismul operează prin substituirea conceptului de om cu cel de Dumnezeu (sau ordine, natură, adevăr, logos etc.), făcând din om terenul sigur pe care se construieşte semnificația vieții umane" [86, p. 231]. Odată cu lansarea ideilor sale despre *diferanță*, *gramatologie*, *deconstrucție*, Derrida ridică dialogul la un alt nivel al discuției, mai complex şi mai corespunzător spiritualității postmoderne, care nu mai proferează primatul vorbirii asupra scrierii.

Pe de o parte, suntem de acord cu poziția conform căreia „semiotica literară europeană s-a dezvoltat în deceniile următoare în albia lingvisticii şi poetologiei

formale, favorizate de dominația generală a spiritului tehnocratic şi monologic-totalitarist. Cu toate contribuțiile deloc neglijabile ale formalismului la filosofia limbii (…) lingvistică, poetică, stilistică şi ştiința textului, această dominație a avut multe consecințe nefaste care au dus la o dezumanizare progresivă a ştiințelor umanistice. (…) Această problemă a reumanizării stă în fața tuturor ştiințelor umanistice, în primul rând, în fața ştiinței literare, care trebuie să-şi conştientizeze şi să-şi apere mai ferm statutul specific de alt tip de ştiință («инонаучность», cum spunea Bahtin) în raport cu ştiințele tehnologice şi în fața a ceea ce încă filosoful culturii şi umanistul italian Vico a numit «noul barbarism» al civilizației tehnice" [76, p. 24], pe de alta parte însă, este evident şi nu poate fi contrazis faptul că masiva computerizare a îmbunătățit şi a facilitat condițiile de dialog. Nu se poate face abstracţie şi de noile descoperiri în domeniul analizei discursului şi a textului. Analiza discursului în spiritul deconstructivismului a făcut vizibilă structura lui stratificată cu spații semantice multidimensionale, care sunt disponibile unor mulțimi infinite de grile interpretative ce se completează reciproc.

Alte discipline despre dialog şi dialogic

E firesc faptul că dialogul care „reprezintă poate cea mai fascinantă formă de comunicare" a constituit obiectul de studiu al mai multor discipline din domeniul cercetării socioumane [87, p. 35]. Realizările acestor discipline pot contribui la relevarea unor aspecte complexe ale comunicării dialogice şi, nemijlocit, a structurilor dialogice ale discursului şi ale textului literar.

Pornind de la aceeaşi constatare privind criza perspectivei structuraliste asupra textului literar, importanți teoreticieni englezi şi americani au inițiat în a doua jumătate a secolului trecut trei domenii distincte ale poeticii care aveau imperativul să scoată din impas studiul lingvistic asupra literaturii: *poetica generativ-transformațională*, *poetica ilocuționară* şi *sociopoetica*. Aceste discipline s-au dezvoltat ca un proces de continuitate-ruptură față de *New Criticism*-ul american şi ca o contrapondere la „invazia" lingvisticii în domeniul cercetărilor literare – ambele constituind paradigmele teoretice dominante până în anii '60. Poeticienii considerau, pe de o parte, că *New Criticism*-ul american nu avea o concepție clar articulată asupra mecanismelor limbii ce ar explica specificul obiectului literar ca artă verbală, ci doar proceduri pur intuitive, „neştiințifice", iar, pe de altă parte, că dorința de a justifica caracterul ştiințific al studiului literaturii prin transferul metodologic din cercetările lingvistice a dus la neglijarea aspectului artistic al limbii. Disoluția acestor tendințe radicale de exegeză literară era inevitabilă, căci „Neputând ajunge pe cale proprie la o concepție coerentă

asupra mecanismelor limbii şi neavând posibilitatea împrumutării ei din lingvistică, acest tip de exegeză literară s-a găsit tot timpul în faţa aceleiaşi dileme fără scăpare: sau renunţă la ambiţiile ei ştiinţifice şi se converteşte, total, în critică pur şi simplu, fără să-şi mai asume statutul şi obiectivele poeticii; sau încearcă să se desprindă de critică şi să se întemeieze teoretic, dar atunci va fi nevoită să se orienteze spre o abordare mai generală, filosofică sau estetică, ce nu poate reţine şi explica, în mod adecvat, tocmai trăsăturile distincte ale literaturii ca manifestare *verbală*" [88, p. 19].

Realizând „mutaţia generativă" în lingvistică, Noam Chomsky a reuşit să orienteze studiile literare spre dimensiunea autentică a artei verbale caracteristice literaturii, mai înainte „obnubilată şi abandonată la graniţa dintre cele două domenii, ca un teritoriu al nimănui, un *no man*'*s land*" [88, p. 22]. Chomsky consideră că abordarea structuralistă tradiţională implică o viziune fundamental greşită asupra naturii limbii, care nu explică esenţa ei dinamică şi creativă. Abordarea „generativă" are drept scop explicarea fenomenului lingvistic ca „proces de producere" a unor structuri, de fiecare dată, noi, limba fiind percepută ca *energheia*, în termenii lui Humbolt. Impunând o nouă concepţie asupra obiectivelor cercetării ştiinţifice a limbii şi, în general, a cunoaşterii ştiinţifice în acest domeniu, gânditorul american a reorientat investigaţiile lingvistice din sfera literaturii spre o atitudine mai speculativă, care vizează mecanismele „ascunse" şi „profunde" ale creaţiei artistice verbale. Potrivit teoriei generative, „poeticitatea" unui text se relevă în capacitatea intuitivă a vorbitorilor de a produce şi înţelege aceste procedee. Astfel că întrebarea fundamentală a poeticii americane va fi: *Cum e posibilă producerea şi receptarea intuitivă a unor structuri lingvistice ca structuri* (*sau texte*) *literare*? Modelul teoretic chomskian al *competenţei poetice*, ca sistem formalizat de reguli, care să servească drept ipoteză universală privind corelarea sensului cu forma în poezie, rezolvă impasul metodologic la care ajunseseră cercetările poetice structuraliste, în varianta lor clasică, proliferată de R. Jakobson şi mai târziu de M. Riffaterre. Cele trei poetici – *generativ-transformaţională*, *ilocuţionară* şi *sociopoetica* – urmăresc să formuleze regulile şi sistemul de convenţii care asigură poeticitatea unui text literar („competenţa lingvistică/literară"). Perioada următoare va detrona *modelul generativ* de abordare a comunicării, locul lui fiind luat de *modele interactive*.

Soluţia, propusă de poetica americană a anilor '70, de transcendere a limitelor noii critici şi ale formalismului, consună cu ideile lui Bahtin privind necesitatea fundamentării exegezei literare pe baza unei filosofii a limbajului. Dacă poetica generativă lasă în afara discuţiei factorul sociocultural propriu-zis, **poetica ilocuţionară**, care se afirmă în SUA prin anii '80, porneşte tocmai de la postulatul fundamental conform căruia sensul lingvistic nu poate fi determinat în mod abstract,

independent de intenţiile şi acţiunile comunicative particulare ale vorbitorilor. Preluând concepţia filosofică asupra limbajului de la fondatorii *Şcolii britanice de la Oxford*, iniţiată de Ludwig Wittgenstein, promotorii teoriei ilocuţionare consideră că „esenţa fenomenului verbal nu trebuie căutată în «simbol» sau «enunţ», ci în «actul de producere» a «simbolului» sau «enunţului»" şi că „revoluţia chomskiană" nu reuşeşte să depăşească întru totul „înţelegerea (structuralistă) a limbii ca sistem formal închis în sine – chiar dacă dinamic, autogenerându-se – şi definibil în mod independent de sarcinile şi întrebuinţarea lui concretă în procesul de comunicare" [apud 88, p. 64].

Poetica ilocuţionară preia faimosul slogan al lui L. Wittgenstein, conform căruia „sensul este uzul" („*Meaning is use*"). În noua perspectivă, conceptul poeticii generative de „competenţă lingvistică" reprezintă „capacitatea de a performa", de a înfăptui „acte de limbaj" (*Speech Acts*), cu sensul pe care l-a consacrat J. L. Austin. Potrivit gânditorului britanic, ceea ce trebuie să studieze ştiinţa lingvistică nu este enunţul, ci producerea unei enunţări într-o situaţie de vorbire. Enunţarea este un act prin care se instituie o anumită relaţie între participanţii la procesul de comunicare. În felul acesta Austin reorientează lingvistica spre o teorie generală a „acţiunii" umane care studiază aspectul ilocuţionar (intern) al actelor verbale sub două aspecte: 1. actul locuţionar – rostirea anumitor cuvinte într-o anumită construcţie sintactică cu un anumit sens şi 2. actul perlocuţionar, care reprezintă dimensiunea „efectelor pe care le pot avea enunţările asupra receptorului". Poeticienii au beneficiat de câştigurile acestei concepţii pentru o descriere mai adecvată a sensului. Richard Ohmann susţine că întrucât literatura este o operaţie verbală, modelul actelor de vorbire al lui Austin ar trebui să fie operant şi pentru discursul literar. Încercările lui de a utiliza teoria actelor de limbaj pentru interpretarea textului literar au eşuat, totuşi, din motiv că textele ficţionale constau în acte de vorbire reprezentate, ipotetice. O altă ilustraţie notorie a aplicării teoriei ilocuţionare pe unele texte literare ne oferă Stanley Fish, analizând actele de vorbire din drama shakesperiană *Coriolanus* [vezi 89, p. 226-257].

Ajungând în acest impas, teoreticienii nu au abandonat ideea constituirii unui studiu al textului literar ghidat de modelul teoretic al actelor de vorbire. Revizuind concepţia ilocuţionară, poeticienii au iniţiat reinterpretarea fenomenului metaforic prin prisma *relaţiei intenţionale* dintre emiţător şi receptor şi a consecinţelor ei referenţiale. Conform acestei teorii, prin enunţarea metaforică şi poetică, locutorul încearcă să acţioneze asupra receptorului şi să-l determine să facă ceva, şi anume să *construiască noi lumi posibile*. Iată de ce poetica ilocuţionară trebuie să urmărească, după Searle, nu particularităţile formale ale textului şi nici intuiţia abstractă şi generalizată a unui eventual „locutor-auditor ideal" (Chomski), ci setul „de atitudini pe care le luăm faţă de un segment de discurs" sau „setul de atitudini şi de intenţii

particulare” [90, p. 211] adoptat în interacţiunea comunicativă, care fac ca un anume text să fie receptat ca „literar”. Faptul de a lua în consideraţie *intenţia autorului*, îi pune pe promotorii poeticii ilocuţionare în contrasens cu teoriile structuraliste şi chiar cu poetica generativă, aceştia regăsindu-se mai degrabă în vecinătatea metalingvisticii lui Bahtin. Prin urmare, critica dialogică poate împrumuta lesne metodologia acestei discipline pentru a urmări structura dialogică a textului literar. Trebuie însă să se ia în calcul că teoria ilocuţionară, aşa cum subliniază G. Morson, nu ţine cont de faptul că „există nu numai actul de vorbire, ci şi acte de înţelegere (sau ascultare)” [apud 88, p. 86]; or, interlocutorul nu numai că recunoaşte intenţiile străine, dar şi le înţelege. Pentru a cuprinde şi acest aspect, trebuie să se conceapă actul de limbaj, aşa cum o făcea Bahtin, ca *dialog*, unde semnificaţia nu este o proprietate a vorbitorului, ci rezultatul interacţiunii dintre vorbitor-ascultător într-o situaţie social-istorică concretă. În mare parte, sociopoetica a avut ca obiect de investigaţie anume acest aspect al comunicării.

În ultimul timp, **sociopoetica** se arată a fi cea mai promiţătoare disciplină care oferă instrumentarul ştiinţific cel mai modern asupra textului literar. Ea porneşte de la concepţia sociolingvistică, ştiinţa-pilot a lingvisticii contemporane, apărută ca o reacţie împotriva exagerărilor formalizante ale lingvisticii generativ-transformaţionale, pentru a valorifica tradiţiile etnolingvisticii şi ale antropologiei promovate de Ed. Sapir, B.L. Whorf ş.a., şi a le da o turnură spectaculoasă datorită achiziţiilor de pe urma teoriei generative. Reprezentanţii noului curent de cercetări – W. Labov (sociolingvistica variaţionistă), B. Bernstein, J. Gumperz (sociolingvistica interacţională), Dell Hymes (etnografia vorbirii) – au criticat restrângerea de către generativişti a noţiunii de „competenţă lingvistică” la dimensiunea „gramaticalităţii”, precum şi separarea ei radicală de manifestarea lingvistică reală – performanţa. Ca şi poetica ilocuţionară, sociopoetica urmăreşte performanţa sau, mai precis, „o socializare” a conceptului de „competenţă”, în perspectiva unei înţelegeri a comunicării ca funcţie primordială a limbii. Dell Hymes elaborează conceptul de „competenţă comunicativă” ca obiect principal de investigaţie a direcţiei numite „etnografia vorbirii”, care este o formă fundamentală a creativităţii umane ce se manifestă în şi prin interacţiunea verbală propriu-zisă.

Ceea ce e de menţionat în legătură cu sociopoetica este faptul că aceasta a avut de la început o atitudine epistemologică realistă care a ţinut să evite construcţia speculativă. Labov consideră, de exemplu, că cercetările sociolingvistice trebuie să studieze relaţia dintre *intuiţie* şi *performanţă* în manifestările comunicative concrete. Astfel, sociopoetica studiază creativitatea metaforică ca fiind nu o capacitate definibilă în mod abstract, după reguli universale, ci una văzută din unghiul funcţiilor

pe care le îndeplineşte în diverse contexte şi sisteme culturale. Pornind de la această premisă, W. Labov abordează textul literar probând definitiv adevărul că proprietățile structurale ale unui text nu pot fi analizate şi înțelese decât în lumina finalității pe care textul respectiv o îndeplineşte în contextul „social" şi în situația „comunicativă dată", realizând prin această abordare cea mai zdrobitoare replică la adresa analizei structurale pur formale sau „morfologice", care reducea textul narativ la o simplă artă combinatorie, distribuțională, a unor secvențe considerate ca variabile, independent de orice intenție comunicativă.

În lucrarea sa *Analiza narativă*: *versiuni orale ale experienței personale*, realizată împreună cu Joshua Waletzky, poeticianul american demonstrează faptul că structurile narative pot „face sens" sau „primi semnificație" doar atunci când este evaluată „atitudinea vorbitorului față de narațiune" într-o situație comunicativă concretă. Se constituie astfel o nouă viziune a structurii narative care vizează atât *funcția referențială*, cât şi *funcția evaluativă*, ultima făcând parte integrantă din modul de producere a textului. De aici şi necesitatea de a studia „referențialitatea" textuală prin prisma „funcțiilor originatoare" ce trebuie definite în interiorul „contextelor culturale" particulare, orientând cercetările sociolingvistice spre psiholingvistică, pragmatică şi, în plan general, spre o „semiotică a culturii" [91, p. 261-304].

Speranțele unei abordări integratoare a acestor cercetări lingvistice asupra textului literar, inestimabile în vederea alcătuirii aparatului tehnic de abordare a textului literar, vin din direcția teoriei dialogice. Reluarea opticii lui Bahtin, făcând ocolul medierii prin lingvistică şi alte ştiințe socioumane actuale, oferă posibilitatea elaborării teoretice a unei metodologii riguroase de analiză a textului literar. Prima dovadă a reactualizării problematicii bahtiniene este sensibilitatea filologilor la tema dialogului.

Lingvistica integrală a lui Eugen Coşeriu reprezintă una dintre probele incontestabile de re-antropologizare a lingvisticii. Polemizând cu teoreticienii care pleacă de la „limba abstractă – şi, prin urmare, statică –, despărțită de vorbire şi privită ca un *lucru făcut*, ca un *ergon*", marele filosof al limbajului amintea de faptul că lingvistica ar trebui să aibă ca obiect de studiu vorbirea ca măsură a limbii şi să se orienteze către cercetarea „schimbărilor" pe care le produce omul vorbitor, „subiect între subiecte". Lingvistica nu e doar o ştiință a omului, ea este ştiință despre limbajul omenesc în totalitatea existenței lui concrete, căci obiectul ei de studiu – „Limba *este* un fapt social, în sensul cel mai autentic al termenului «social», care este cel de «specific uman» (...) Faptele sociale nu sunt exterioare indivizilor, nu sunt *extraindividuale*, ci *interindividuale*, corespunzând prin aceasta modului de a fi al omului, care este un «a fi împreună cu alții»" [92, p. 30]. Această varietate de probleme se axează pe

preocuparea lingvisticii din ultimele decenii de a se apropia de zona „umanului" în specificitatea lui ontologică şi ireductibilă.

Considerarea coşeriană a limbii „ca instituție socială" şi „obiect cultural" reclamă necesitatea implicării altor discipline, cum sunt psihologia, sociologia, antropologia, filosofia, semiotica, proxemica etc., în studiul complex al actului de comunicare. Întâlnirea lingvisticii cu studiile antropologiei culturale şi ale sociologiei au dat naştere unei direcții noi numite *sociolingvistică* (F. Boas, E. Sapir, E. Coşeriu ş.a.). Pornind de la interacționism şi etnometodologie, această disciplină a avut drept scop urmărirea manifestărilor sociale ale limbajului în exercițiul concret al vorbitorilor. W. Labov, D. Hymes şi J. Gumperz aduc la începutul anilor '80 în prim plan procesele de contextualizare a situațiilor comunicative. Studiul dialogului a utilizat o bună parte din teoriile promovate de sociolingvistică, mai ales în zona studiului limbajului în relație cu contextul social.

Sociologia literaturii oferă instrumentele unei bune cunoaşteri a raportului *literatură – societate*, determinând o analiză multidisciplinară a operei literare şi a contextului ei de impact şi circulație. Această disciplină se caracterizează prin studiul faptului literar conform unei tripartiții stabilite de Robert Escarpit [93]: *scriitor – carte – cititor*, aflate în raporturi de interdependență. Sociologie literaturii urmăreşte impactul operei literare ca produs specific, cât şi difuzarea cărții ca produs. Pentru sociologia literaturii autorul este cel care scrie un text beletristic în care sentimentul şi imaginația au rolul principal, în vederea comunicării cu un destinatar concret sau necunoscut. Autorul comunică o experiență de viață sau o trăire personală cu scopul de a determina cititorul să ia o atitudine. O operă literară este considerată valoroasă dacă stârneşte interesul dorit de autor şi dacă produce efecte scontate.

Psiholingvistica apare ca o ştiință „limitrofă", „de graniță", în urma unei preocupări mai vechi de relaționare a psihologiei şi lingvisticii. Cu această denumire este pusă în circulație de psihologul Ch. Osgood şi lingvistul T. A. Sebeok, care au editat volumul cu titlul sugestiv *Psycholinguistics*, *a survey of theory and research problems*. Dialogul a stat întotdeauna în centrul atenției psiholingvisticii, Leo Spitzer şi Beihauer realizând şi câteva studii importante asupra conversației. Potrivit Olgăi Duțu, din perspectiva psiholingvisticii, dialogul este „o formă de comunicare între două sau mai multe persoane – aflați într-o situație comună – prin care se transmit informații cu diverse scopuri şi care este caracterizat prin legătura intercondițională dintre parteneri, în terenul reciproc şi îndreptarea fiecăruia către ceilalți, şi, în mod specific prin schimbul alternativ de replici, dozarea proporțională a lungimii acestora şi forma lingvistică de înlănțuire sintactic contextuală între replici" [94, p. 24]. Obiectul de studiu al acestei discipline constituie modificările mesajului în diferite

situații create. Psiholingvistica urmăreşte o serie de probleme legate de comunicare cum sunt: „relațiile dintre starea psihică a interlocutorilor şi mesaj, inclusiv capacitatea de a percepe şi a înțelege mesajul; relațiile dintre mesaje şi stările psihice (memoria, gândirea, afectele); particularitățile mesajelor în raport cu percepția, conținutul expresiei, mimica şi gestica, relațiile dintre particularitățile secvențiale ale mesajelor şi procesele psihice în diversele lor raporturi (psihicul şi organizarea frazei, de ex.); relațiile dintre grupurile sociale şi modificările mesajelor (învățarea limbilor străine); relația limbaj-cultură – vocabular câştigat” [87, p. 38].

Dacă metodologia psiholingvisticii este aproape irelevantă atunci când e transferată asupra studiului textului literar scris, aparatul conceptual al pragmaticii reprezintă „una dintre căile de acces posibile spre înțelegerea literaturii atât ca produs al manipulării unor tehnici de construcţie la nivel macro- şi microstructural, cât şi, mai ales, ca produs al unui anumit tip de gândire şi sensibilitate umană” [95, p. 7-8]. Pragmatica, ramură a semioticii care se ocupă cu studiul semnelor în relație cu utilizatorii lor, s-a dovedit mult mai adecvată pentru investigația comunicării decât sintaxa sau semantica, căci ia în considerație factorii umani. Pragmatica pare să se fi apropiat cel mai mult de ştiința dialogului, dialogizarea interioară a discursului constituie una dintre premisele **pragmaticii literare**. Ca şi poetica lingvistică sau naratologia, pragmatica este interesată de modurile narative. Spre deosebire însă de primele, pragmatica cercetează modurile narative în realizarea concretă a schimburilor verbale. Pragmatica îşi configurează domeniul prin luarea în considerație a *contextului* la procesul de semnificare prin limbaj şi prin studiul uzului de limbaj, încercând să explice aspectele lingvistice ale enunțului prin fenomene nonlingvistice. Din perspectiva pragmaticii, dialogul „în sens restrâns este un discurs de constituție interlocutivă şi bivocală, având un obiect comun, o funcție externă, un interes teoretic şi metateoretic şi o dimensiune semantică, referențială sau tetică. Dialogul este o formă regularizată, canonică, de comunicare interpersonală şi, mai ales, e forma cea mai democratică dintre toate strategiile bivocale.” [96, p. 264-265] În dialog „domină aspectul irenic şi dezinteresat, partenerii sunt cooperativi, dispuşi să atenueze pozițiile diferite, derivate din apartenența lor prealabilă la anumite grupuri social-ideologice, în favoarea proiectului de a elabora în comun o informației nouă.” [96, p. 266]. Miza jocului dialogal este acordul asupra problemei discutate, măcar acordul asupra existenței dezacordului.

Obiectul cercetării pragmaticii literare este textul literar, a cărui modalitate de comunicare este considerată **monologică** şi **scriptică**. Comunicarea literară este o „pseudo-enunțare”, textul fiind alcătuit din **acte de limbaj inventate**. Discursul literar comunică o realitate de gradul al II-lea. Se porneşte de la faptul că autorul

„modelează o lume ficțională după tiparul celei reale şi imită schimburile verbale curente, creând o diversitate de interlocutori şi situații de comunicare ale căror caracteristici trebuie refăcute de cititor prin predicții, pe baza reperelor oferite de text" [95, p. 31]. Monologul sau dialogul literar imită dialogurile reale, dar ambele sunt produse elaborate ale căror spontaneitate este contrafăcută.

Pragmatica consideră instanțele reale (autorul şi cititorul concreți) ca fiind dublate de instanțe abstracte („ființe de hârtie"). Autorul „abstract" este cel care întreprinde demersuri de planificare lingvistică prin care caută să prevadă reacțiile receptorului său. Cititorul „abstract" este o figură înscrisă în text „ca sumă de *operații euristice* prin care el trebuie să descifreze intențiile colocutorului optând pentru interpretările compatibile cu datele de care dispune" [96, p. 270], fiind un partener al autorului în procesul de „facere" a textului.

Deşi studiul pragmatic anunță o ancorare în teoria dialogului bahtinian, acesta rămâne tributar lingvisticii discursului şi teoriei textului, conform căreia mesajul emerge într-o singură direcție: de la autor către receptor, acesta din urmă fiind considerat un „R privat de dreptul de replică, dar în permanență activ, interpretând totul în funcție de semnalele pe care le percepe în text" " [95, p. 36]. În fine, pragmatica literară a elaborat un set de concepte operaționale precum: *competență* şi *performanță*, *act de vorbire*, *enunț* şi *enunțare*, *instrucțiune*, *implicatură*, *act ilocuționar*, *informație extralingvistică*, *lege a discursului*, *maximă conversațională*, *rezumat* şi *codă*, *funcție referențială* şi *funcție evaluativă* etc., relevante în cazul analizei prozei narative. În perspectivă pragmatică, competența dialogică a textului narativ se relevă prin utilizarea unor strategii narative, împletite cu unele strategii conversaționale.

METODA DIALOGICĂ DE INTERPRETARE A TEXTULUI LITERAR

Hermeneutica dialogică a lui Mihail Bahtin

Hermeneutica textului literar în secolul al XX-lea este strâns legată de conceptul de dialog. De la Schleiermacher, care aduce interpretarea textului la transpunerea fără rezerve în lumea eului auctorial, până la impunerea definitivă a ideii gadameriene de structură dialogică a oricărui act de comprehensiune, e un drum lung şi sinuos, parcurs într-un fel aparte de Dilthey, Bahtin, Heidegger, Ricoeur şi alţi gânditori. Evoluând în timp, discuţiile despre dialogul dintre interpret şi opera literară ca *intenţie* a unui autor au fost înlocuite treptat de cele referitoare la dialogul dintre cititor şi text, ultimul fiind considerat, sub influenţa teoriilor structuraliste, un caz de distanţare şi obiectivare a subiectivităţii autorului.

De mai mult timp bahtinologii vorbesc despre existenţa unei variante diferite de interpretare a textului, elaborată de către gânditorul rus în ultima perioadă de creaţie. Fragmentele de conspecte, publicate tardiv, au fost suficiente pentru a întrezări în ele o variantă de **hermeneutică dialogică** având certe elemente de originalitate faţă de sistemele interpretative clasice. Astfel de studii-sinteză ca *Problema textului în lingvistică*, *filologie şi în alte ştiinţe umanistice*; *Din notiţele anilor 1970-1971*; *Referitor la metodologia ştiinţelor umanistice*; *Răspuns la întrebarea redacţiei* «*Новый мир*» s-au dovedit a fi extrem de interesante din perspectiva postmodernităţii. Ele atestă trecerea savantului la o nouă treaptă de gândire: de la ideea de dialog în interiorul cuvântului la *cunoaşterea* şi *înţelegerea dialogică* a textului literar. Atribuind iniţial această calitate actului de vorbire, acum Bahtin o transferă celui critico-literar.

Construcţiile conceptuale ale lui Bahtin privind interpretarea textului literar sunt foarte apropiate de hermeneutica germană. Savantul rus se înscrie în tradiţia aşa-numitelor „ştiinţe ale spiritului” („ideologiilor”), constituită de mari gânditori ca Schleiermacher, Dilthey ş.a., care au reuşit să transforme hermeneutica „dintr-o metodologie a descoperirii sensului unic al logosului iniţial” într-o „teorie a unui dialog potenţial nelimitat”. Opunerea faţă de modelul hermeneuticii biblice conturează un „principiu dialogic întemeiat pe o interacţiune *reală*, socială”, conţinând „permanenţa dialogismului, vizavi de care monologismul constituie doar o variantă specifică şi niciodată realizabilă în absolut”, căci „dialogul neîntrerupt nu confirmă posibilitatea

generalizării unor adevăruri ale raţiunii, ci constituie el însuşi adevăruri, ca etape ale unui proces de comprehensiune reciprocă” [67, p. 125-127].

Deşi savantul a criticat poziția lui Schleiermacher, concepţia lui a fost totuşi puternic marcată de *hermeneutica intenționalistă*, iar abordarea textului literar după un principiu dialogic a fost pregătită în multe privințe de gândirea filosofului german. Schleiermacher şi-a orientat instrumentele de lucru spre cunoaşterea *intenției autorului*, considerând interpretarea textului un fel de reconstrucţie a mesajului iniţiat de creatorul lui („*mens actoris*”). Pentru aceasta, interpretul trebuie „să se transpună” intuitiv în viața interioară a autorului, cunoscându-i şi adoptându-i printr-un act de *empatie* (*Einfuhlung*) starea sufletească, psihicul, limbajul, universul ideatic şi intențiile. Această procedură este posibilă doar pe cale psihologică, după principiul de congenialitate a autorului cu interpretul. E vorba aici de un fel de mediere divină şi de o înțelegere intuitivă care face abstracţie de materialitatea textului[1].

În lucrarea sa *Autorul şi eroul în activitatea estetică*, Bahtin analizează şi critică aşa-numitele *teorii ale expresivității* aplicate în studiul estetic, dat fiind faptul că acestea au trecut cu vederea „locul unic” pe care îl are autorul în existență. Prin intermediul teoriei despre *empatie* el ajunge la constatarea că întâlnirea cu autorul are loc „în afara” vieții lui interioare («вненаходимость») (în traducerea lui Todorov – *exotopie*), îmbogățind semnificațiile noțiunii clasice cu aspecte ale socialității şi ale dialogismului. În viziunea lui Bahtin, simpla transpunere în interioritatea altuia e insuficientă pentru a aprecia valoarea estetică a textului literar; or, aceasta nu se poate realiza pe deplin, spre exemplu, în cazul unor astfel de sentimente ca toleranța, compătimirea, condescendența etc., pe care autorul le manifestă față de eroii săi şi care presupun un statut emotiv diferit de cel al contemplatorului față de obiectul contemplat. Mecanismul empatiei, aşa cum îl descriu adepții teoriilor expresive (Lipps, Worringer), se află, după Bahtin, în afara actului estetic cel puțin din două considerente: 1. estetica expresivă nu este în stare să explice *unitatea operei*, pierzându-se în încercările de a cunoaşte autorul prin intermediul interiorității fiecărui personaj prezent în acțiune. Concepând autorul fără locul lui unic în realitate şi doar ca pe o constelație de interiorități, acestora le scapă unitatea artistică; 2. estetica expresivă

[1] În realitate, Schleiermacher a descris nu numai procedurile psihologice de comprehensiune („interpretarea tehnică”, numită şi „interpretare pozitivă”), ci şi pe cele „gramaticale” („interpretarea gramaticală”, care constă în evidențierea trăsăturilor comune ale discursului în cadrul unei culturi, numită şi „interpretare obiectivă”). El a subliniat importanța „înțelegerii comparative” pentru reproducerea sensului întreg prin intermediul comparației sensurilor contextuale cu cele ale timpului istoric. În felul acesta, înțelegerea pentru Schleiermacher reclamă unitatea celor două metode: istorică şi a divinației. Pe de o parte, e nevoie de interpretarea obiectivă, iar pe de altă parte, de cea subiectivă. Continuatorii lui Schleiermacher însă l-au clasicizat cu formula fondator al interpretării psihologice.

nu poate explica *forma estetică*, fiindcă aceasta surprinde doar interioritatea, sinele celui care priveşte. Iar cel care priveşte nu se poate vedea pe sine ca formă estetică doar din interiorul său. Din interiorul spiritului acesta nu-şi poate cunoaşte „graniţele" orizontului propriu ori imaginea sa, acest lucru fiind posibil doar în relaţie cu alţii, căci doar pe ei subiectul îi poate cuprinde cu privirea ca pe nişte obiecte întregi, ca pe nişte imagini artistice. Respectiv, privitorul nu poate intra nemijlocit în orizontul propriu de viziune şi doar alţii îl pot analiza în calitate de obiect sau de imagine.

Ceea ce le scapă teoriilor expresive este atitudinea faţă de *celălalt*. Conform acestora, toate actele cognitive se realizează în limitele unei conştiinţe, doar în categoria *eului*. Principala rectificare pe care o face Bahtin în cadrul acestor teorii este introducerea noţiunii de *trăire simpatetică* înrudită semantic, ca la Cohen sau Frank, cu *sentimentul de dragoste al unui om faţă de alt om*. Anume o astfel de atitudine trebuie să aibă autorul faţă de eroul său, interpretul faţă de obiectul cercetat. Or, dragostea nu corespunde doar actului de trăire a sinelui în obiect, acest sentiment presupune şi este orientat către *celălalt*. Eroul nu este un simplu obiect de contemplaţie, ci o „sămânţă de viaţă". Autorul este pus în situaţia de a crea forma acestui fragment de viaţă, însă pentru aşa ceva el are nevoie de un *surplus de viziune* («избыток видения»).

Trăirea simpatetică a autorului faţă de eroul său modifică esenţial structura vieţii interioare a acestuia din urmă, ea devine mai nuanţată uman. Sentimentul de dragoste străpunge obiectul şi îi modifică imaginea, sufletul şi corpul lui relevându-se într-o altă lumină. Viaţa trăită simpatetic nu este limitată de categoria *eului*, ci se realizează în categoria lui *alter*, ca viaţă a altui om. Această viaţă este trăită esenţial în afara *eului*, ea transcende conştiinţa. Doar trăirea simpatetică are capacitatea şi puterea de a plasa, într-un plan estetic unic, viaţa interioară şi cea exterioară a eroului cu gesturile, mimica şi tresăririle lui. Iată de ce, pentru a cuprinde personalitatea omului în întregime, este nevoie de *poziţia de exotopie*, de *ieşirea în afara orizontului propriu* care produce un „surplus de viziune".

Actul estetic presupune două conştiinţe emoţional-volitive în condiţii de exotopie, care nu coincid niciodată. Astfel că, în actul estetic, înţelegerea se desfăşoară în câteva etape: 1. transpunerea intuitivă în interioritatea subiectivităţii creatoare şi declanşarea trăirii simpatetice («вчувствование-вживание-сопереживание»). Aceasta presupune săvârşirea actului de empatie ca mişcare dinspre interior către exterior („situarea în afară"), pentru a mă deplasa pe mine, care mă văd şi mă recunosc în orizontul celuilalt. A doua mişcare a aceleiaşi acţiuni trebuie să se răsfrângă asupra-mi, adică celălalt să se vadă şi să se recunoască în mine. În aşa fel se anulează *distanţa* şi se asigură întâlnirea în actul estetic. În momentul de întâlnire cu spiritul

altuia, spiritul meu îşi cunoaşte graniţele şi se identifică întru spirit cu celălalt. Identificarea prin intermediul întrepătrunderii spirituale este necesară pentru a mă determina să ies din limitele *eului*, pentru a atinge starea de *excentricitate estetică* ce îmi va permite să-l cunosc pe celălalt în ceea ce e diferit de mine şi de sinele meu – în alteritatea lui (mai târziu Bahtin va numi segmentul – „coapreciere"). Cunoaşterea dialogică însă presupune şi direcţia inversă – reîntoarcerea către sine în nouă ipostază, îmbogăţită cu experienţa celuilalt, căci anume de pe această poziţie interpretul are posibilitatea să analizeze materialul obţinut prin empatie; 2. realizarea acestor manevre de *du-te-vino* imaginare permit, în cele din urmă, crearea formei estetice a discursului interpretativ, contopind experienţa subiectivă a tuturor participanţilor la dialog.

De la ideea de *trăire simpatetică* se ajunge la cea de *cunoaştere dialogică*. „Das Verstehen" ca metodă de cunoaştere este întotdeauna legată de *Alter* la Bahtin. Sentimentul prezenţei permanente a lui *Alter* îl determină pe om să dialogheze, iată de ce înţelegerea este întotdeauna dialogică: joc de întrebare – răspuns, generare permanentă de sensuri. Cunoaşterea unui lucru se deosebeşte de cunoaşterea unei subiectivităţi sau personalităţi. Cunoaşterea ştiinţelor exacte se aplică unor obiecte „fără glas" şi este o *cunoaştere monologică*, pe când cunoaşterea subiectului poate fi doar *dialogică*.

Poetica dialogică urmăreşte dialogul în condiţiile lumii organizate polifonic. O atare concepere a dialogului permite definirea tipului polifonico-dialogic de cunoaştere, care explică noua relaţie dintre om şi idee. Abordarea dialogică nu este doar o analiză literară, ea presupune o viziune integrativă asupra metodelor cu ajutorul cărora omul organizează şi înţelege realitatea. Anume dialogul structurat polifonic e în măsură, după Bahtin, să îndeplinească acest imperativ al integrării celor mai paradoxale şi divergente idei şi a celor mai îndepărtate conştiinţe. Polifonia, pluriglosia, heteroglosia sunt concepute ca alternative la monolog, la preferinţa pentru o singură idee şi o singură conştiinţă. **Modelul dialogic** de viziune asupra lumii s-a constituit polemic în raport cu **modelul monologic** care a centralizat şi localizat adevărul existenţial în zona metafizicului, deasupra lumii. Dimpotrivă, dialogismul ca epistemologie susţine contextualitatea adevărului, a acelui adevăr pe care îl discernem din „istorie" şi spaţiul „între" al relaţiilor umane. Monologul se arată a fi un însemn al autorităţii, un discurs suficient sieşi; polemica monologică ţinteşte nimicirea adversarului, aneantizarea şi reducerea lui la tăcere, pe când dialogul dă speranţă comunicării, presupune înţelegerea poziţiei şi atitudinii celuilalt, implică un statut de egalitate între parteneri.

Celălalt are nevoie anume de această activitate contemplativă, pentru că el vrea să se vadă pe sine în conştiinţa mea reflectoare. Toţi oamenii sunt capabili a se recunoaşte în starea psihică a altuia, dar ei nu vor putea niciodată s-o retrăiască pe deplin. Înţelegerea dialogică a celuilalt (estetică şi totodată etică) nu înseamnă dizolvarea mea totală în el. Pentru a-şi construi imaginea artistică a propriei lui suferinţe, celălalt are nevoie de imaginea pe care o am eu despre suferinţa lui. Privilegiul acestui tip de empatie constă în relevarea capacităţii textului de a produce o lume diferită şi inegală cu a mea.

Simpla suprapunere a lumii interpretului peste cea a autorului este moralmente şi din punct de vedere estetic incorectă, căci fiecare persoană umană are un loc concret în istorie, care îi permite să nu devină niciodată un obiect fixat, anistoric, definitiv cunoscut. Varianta de hermeneutică a lui Bahtin este cu adevărat una estetică, fiindcă însuşi evenimentul înţelegerii este conceput ca o imagine mereu nefinisată a unui obiect întreg. Imaginea „*omului întreg*” este produsul unei activităţi estetice, iar pentru crearea ei e nevoie de colaborare cu celălalt. Viziunea acestei varietăţi de experienţă străină şi personală constituie noutatea lui Bahtin în istoria reflecţiei asupra activităţii interpretative: „Orice înţelegere este dialogică. Înţelegerea substituie discursului vorbitorului un contradiscurs” [70, p. 287]. Înţelegere dialogică înseamnă să nu faci din alteritate un obiect personal, să vezi şi să înţelegi autorul ca pe o lume străină şi diferită, ca pe o altă conştiinţă şi o altă personalitate.

În hermeneutica lui Bahtin dialogul este *ad infinitum*, la fel şi sensul. În consonanţă cu metafora euristică a lui Schleiermacher despre *cercul hermeneutic*, Bahtin concepe înţelegerea dialogică drept o activitate principial nelimitată, supusă legii circulare şi mişcării concentrice pe cercuri mereu mai mari. Întoarcerea repetată de la întreg spre parte şi de la parte spre întreg modifică şi aprofundează înţelegerea sensului pe care îl poartă partea şi care determină evoluţia permanentă a întregului. Bahtin propune o metodă de analiză a operei literare după un sistem policentric, în care fiecare element devine simultan centru al întregului şi parte constitutivă, între elemente existând o permanentă interacţiune, un permanent schimb, o continuă mişcare transformatoare a accentelor, a raporturilor semantice. După Bahtin, înţelegerea este o activitate în stare să cuprindă cele mai profunde relaţii ale existenţei, aceasta este întotdeauna „gând în lume”. Adevărul se luminează, ni se relevă în discursurile confesionale şi în descoperirile ştiinţifice, în marile opere artistice şi în tratatele filosofice. Cei care au descoperit marile idei ale omenirii au făcut-o în contextul unei anumite viziuni asupra lumii, a întregului acestei lumi. O nouă descoperire se realizează doar în contextul întregului pe care îl constituie dialogul dintre conştiinţele venite din diferite epoci istorice.

Wilhelm Dilthey despre conştiinţa istorică în actul de interpretare

Preocupările istorice ale lui Bahtin au fost anticipate de Dilthey care, încă la începutul secolului al XX-lea, şi-a propus să interpreteze textele într-un domeniu mai larg al cunoaşterii istorice, plasând modelul filologic în planul ştiinţei istorice. Istoria este considerată de filosoful german „marele document al omului", „cea mai importantă expresie a vieţii", iată de ce ea constituie un criteriu important pentru înţelegerea textului ca produs al „ştiinţelor spiritului". „Acţiunea noastră, menţionează Dilthey, presupune în genere înţelegerea altor persoane; o mare parte din fericirea umană izvorăşte din resimţirea stărilor sufleteşti străine; întreaga ştiinţă filosofică şi istorică se întemeiază pe premisa conform căreia această înţelegere ulterioară a singularului s-ar putea ridica la obiectualitate. Conştiinţa istorică, construită astfel, îi dă posibilitate omului modern de a avea prezent în sine întregul trecut al omenirii: deasupra barierelor timpului său, el priveşte spre culturile trecute, asimilează forţa lor spirituală şi savurează vraja lor; din aceasta izvorăşte o mare parte a fericirii sale" [97, p. 27].

Spre deosebire de entitatea abstractă din ştiinţele naturii, *viaţa umană* cu care operează ştiinţele spiritului are, după hermeneutul german, o capacitate dinamică; ea se structurează permanent şi produce forme, necesitând noi înţelegeri prin empatie şi trăire. Aceste ansambluri ale vieţii spirituale se exteriorizează în anumite forme şi semne (gesturi, limbaj, arte etc.) care reprezintă obiectivarea sau manifestarea sufletului *celuilalt*. Nu numai exteriorizările individuale sunt supuse înţelegerii, ci şi contextele plasate deasupra acesteia: sistemele culturale (arta, ştiinţa, religia etc.), la fel şi formele de organizare (statul, biserica ş.a.). De vreme ce viaţa şi emoţiile se obiectivează, exprimându-se în diverse tipuri de „sisteme culturale" şi „forme de organizare", interpretarea trebuie să-şi mute accentul de pe individ pe contextul istoric, luând în discuţie aşa-numitele „structuri supraindividuale" – rezultate ale activităţii umane – limbajul, etnia etc.

Teme asemănătoare la prima vedere iau o turnură diferită în lumina teoretizărilor lui Dilthey şi ale lui Bahtin. Mai mult decât atât, Bahtin îl consideră pe Dilthey unul dintre oponenţii săi care „nu a reuşit până la capăt să iasă din monologism". Esteticianul rus contrapune ideii de relativitate şi determinare istorică a sensurilor pe care le conţine „elanul vital" obiectivat ideea unităţii obiective de sens ca rezultat al interrelaţiilor dintre mai multe conştiinţe, fiecare având o poziţie istorică concretă şi un loc anumit în existenţă. Hermeneutica lui Bahtin se bazează pe ideea de dialog

între aceste conştiinţe-centre singulare care formează unitatea existenţei. Teoria lui Dilthey despre existenţa obiectivă a unor „structuri supraindividuale" se intersectează cu cea a lui Bahtin despre *genurile verbale*. Diversele activităţi ale omului sunt legate de limbă şi, treptat, toate aceste sfere de întrebuinţare a limbii îşi generează *tipuri de expresii relativ permanente*, pe care Bahtin le numeşte *genuri verbale*. Aceasta ar însemna, spre exemplu, că încercarea de a povesti ceva capătă îndată caracterul unei tipologii de povestire elaborată anterior în istorie. Interpretarea în funcţie de o tipologie a genurilor a stat în vizorul disciplinei în cadrul căreia Bahtin s-a manifestat pe deplin – *poetica istorică*.

Hans-Georg Gadamer despre experienţa dialogică a hermeneuticii

Spre deosebire de Dilthey, care a căutat cheia soluţiei nu în planul ontologiei, ci într-o reformă a epistemologiei, Heidegger consideră ştiinţa doar un fenomen secundar. Potrivit lui Heidegger, hermeneutica capătă o modificare profundă, devenind dintr-o „metodologie a ştiinţelor istorice ale spiritului" într-o „analitică a existenţialităţii existenţei". Filosoful nu-şi mai pune problema: *cum cunoaştem?*, ci: *care este modul de a fi al acelei fiinţe care nu există decât înţelegând*?

Însuşi conceptul de înţelegere capătă în sistemul filosofic al lui Heidegger o altă semnificaţie. Dacă pentru Dilthey înţelegerea era legată de problema lui altul şi presupunea o procedură de empatie, ce-şi are originea în capacitatea de introspecţie şi intuiţie a cercetătorului, pentru Heidegger comprehensiunea este se arată de comunicarea cu altul. În *Timp şi fiinţă* chestiunea comprehensiunii este pusă în funcţie de problema raportului pe care îl are omul cu lumea – *a fiinţării în*. O fiinţă întâlneşte o altă fiinţă înainte de a şi-o opune ca alt obiect. Heidegger considera că omul nu poate fi un subiect al cunoaşterii izolat de lume care, mai apoi, cunoaşte această lume ca obiect. Omul este din start o „fiinţare în lume" (*Dasein*), care are o legătură cu realul mai fundamentală decât raportul subiect-obiect. E adevărat, oamenii nu sunt în lume indivizi monadici, ci mereu împreună cu ceilalţi, având acelaşi mod de fiinţare. La ceilalţi se ajunge printr-un fel de *intropatie* (*Einfühlung*) care este un fenomen „originar". Fiinţarea umană în lume nu prezintă un „subiect" individual, nici un „subiect general"; ea are ca „subiect" ceva „impersonal" – **sinele**.

După Heidegger, există trei modalităţi de fiinţare în lume – *Dasein*: în primul rând, *Befindlichkeit*, condiţia de locuitor al acestei lumi, sau sentimentul situaţiei plecând de la care poate să se realizeze comprehensiunea, interpretarea; în al doilea rând, *Verstehen*, adică comprehensiunea ca sesizare a unei posibilităţi de a fi; şi în al

treilea rând *Reden*, adică rostirea. În felul acesta, el analizează fenomenele iniţiale care stau la baza activităţilor teoretice şi practice: omul ca locuitor al lumii îşi cunoaşte deja poziţia în ea, comprehensiunea având *structură de proiect*.

Încercarea de a gândi Fiinţa fără a o considera „întemeiată în fiinţare" dictează schimbarea accentului în actul de înţelegere de pe sensul fixat pe care l-ar conţine textul pe calitatea de proiect a acestui sens. Interpretul este „în postura de a abandona orice înţelegere imediată" [98, p. 25]. În viziunea lui Ricoeur, consecinţele consecinţele metodologice ale acestei analize constau în „a înţelege un text, vom spune, nu înseamnă a găsi un sens inert pe care l-ar conţine, ci a desfăşura posibilitatea de a fi indicată d text; vom fi astfel fideli comprehensiunii heideggeriene care este în mod esenţial o *proiectare* sau, într-un chip mai dialectic şi mai paradoxal, o proiectare într-o prealabilă *fiinţă-aruncată*" [99, p. 84].

Hermeneutica este o „gândirea adevărată" care se apropie de Fiinţă prin înţelegerea şi sentimentul situării în lume. După Heidegger şi post-heideggerieni, comprehensiunea nu mai este un mod de cunoaştere, ci un *mod de a fi* şi de *a se raporta* la fiinţă şi existenţă. Se poate vorbi despre o evidentă schimbare de paradigmă care impune o trecere de la problematica cunoaşterii la acea a fiinţării, de la o dominantă epistemologică la una ontologică.

Ceea ce îl apropie pe esteticianul rus de Heidegger este faptul că acesta critică pretenţia de universalitate şi obiectivitate a metodologiei ştiinţifice şi repune chestiunile de metodă sub controlul ontologiei. Ideea lui Heidegger despre interpretare a sensului ca proiect este apropiată de afirmaţia lui Bahtin privind faptul că sensul unui text nu trebuie văzut ca un dat (данность), ci ca un potenţial de sens (заданность), relevabil în dialog. Heidegger consideră că limba este „casa" fiinţei, discursul ei fiind articularea „semnificantă" a structurii comprehensibile a fiinţării-în-lume. În sistemul dialogic al lui Bahtin, lumea teoretică şi categoriile ei abstracte sunt înlocuite cu arhitectura unei lumi noi în care omul, realitate istorică concretă, se manifestă ca o „conştiinţă participativă". Această lume include valorile „omului întreg" (atât cele estetice, cât şi cele etice), unitatea acestuia fiind determinată de unitatea modului de făptuire – gnoseologică, etică şi estetică – a persoanei. *Conştiinţa fiinţării-în-lume* despre care vorbeşte Bahtin este una în relaţie cu alte *conştiinţe-în-lume*. Cu aceste conştiinţe, omul dialoghează din locul său singular în existenţă în vederea cunoaşterii adevărului.

Partea a treia a lucrării *Adevăr şi metodă* constituie o **apologie a dialogului**. După Gadamer, cel mai important discipol al lui Heidegger, dialogul constituie adevărata şi substanţiala realitate, adevăratul eveniment ce a socializat omul, iar „aptitudinea pentru dialog este o înzestrare naturală a omului" [100, p. 512],

care a făcut posibilă o perfectă punere în scenă a spontaneităţii omului şi o suprapunere a întrebării şi a răspunsului, a „faptului de-a-spune şi de-a-lăsa-să-li-se-spună (*das Sich-gesagt-sein-lassen*)” [100, p. 512].

Filosoful porneşte de la ideea aristotelică potrivit căreia omul este „fiinţa care are limbă, iar limba există numai în dialog” [100, p. 512]. Prin intermediul dialogului limba îşi păstrează „vitalitatea ei proprie, îmbătrânind şi reînnoindu-se, cizelându-se într-o economie a „schimbului viu de replici” dintre cei care intră în vorbă, intră în cuvânt, deci trăiesc oarecum laolaltă, la un nivel simbiotic, unii cu alţii: „Oricât de codificabilă ar fi limba, oricât de mult ar avea o relativă fixare în dicţionar, în gramatică şi în literatură – vitalitatea ei proprie, îmbătrânirea şi autoînnoirea ei, înăsprirea şi rafinarea ei până la înaltele forme stilistice ale artei literare, toate acestea trăiesc din schimbul viu de replici al celor care vorbesc unii cu alţii. Limba există numai în dialog” [100, p. 513].

Dialogul constituie un model demn de urmat în hermeneutică, căci în dialog are loc o trăire prin cuvânt. În dialog se produce o co-abitare paşnică la nivel simbolic care repetă acea „prima comuniune” originară, acel „*consensus omnium*”. Dar pentru ca să se producă înţelegerea este necesar ca ambii parteneri să aibă „disponibilitatea deschisă a celuilalt de a se angaja într-o conversaţie”, adică dorinţa nemeditată, spontană a fiinţei umane de a se angaja în dialogul care duce la „acel tip de comuniune în care fiecare rămâne pentru celălalt acelaşi pentru că amândoi îl găsesc pe celălalt şi se găsesc pe sine în celălalt” [100, p. 515]. Reciprocitatea, disponibilitatea dialogică, spontaneitatea constituie evidenţele **autenticităţii** dialogului. Confucius, Buddha, Iisus şi Socrate sunt modelele acestui tip superior de dialog. Gadamer regretă faptul că dezvoltarea tehnicii în epoca modernă a făcut ca omul să piardă treptat intuirea „disponibilităţii de dialog a celuilalt”, monologizându-şi discursul.

Dar ar putea fi extinsă forma dialogică a convorbirii orale la interpretarea textului scris? Potrivit lui Gadamer, orice text scris păstrează urme ale dialogului interpersonal deoarece „…cel care scrie încearcă, asemeni celui din dialog, să comunice ceea ce gândeşte, iar acesta implică prevederea celuilalt, cu care el împărtăşeşte unele presupoziţii şi pe a cărei înţelegere mizează” [100, p. 406] şi, prin urmare, hermeneutica are funcţia de „intrare-în-convorbire” cu textul. În timp ce aplicarea metodologiei este monologică, experienţa pe care o restituie hermeneutica este comunicativă, dialogică. Filosoful subliniază că la origine *comprehensiunea* (*Verstehen*) şi *înţelegerea* (*Verständigung*) n-au fost un comportament instruit metodic faţă de texte, ci „forma” vieţii sociale umane. Hermeneutica gadameriană urmăreşte realizarea printr-un dialog nelimitat a unei înţelegeri universale, în pofida rezistenţei şi constrângerii ce ţin de experienţa limbii şi a lumii.

Mediul experienței hermeneutice este limbajul. Interpretul trebuie să aprecieze „o artă a scrierii, care ştie să evoce şi să configureze cu mijloace literare o realitate vie” [100, p. 513]. O convorbire cu autorul unui text întâmpină piedici, „distanțarea istorică şi chiar plasarea partenerului într-un proces reconstituit din punct de vedere istoric rămân momente subordonate încercării noastre de comunicare şi sunt, în realitate, forme de autoconservare prin care ne închidem în fața partenerului. În dialog, dimpotrivă, încercăm să ne deschidem față de el, adică să reținem faptul comun care ne leagă” [100, p. 720].

Înțelegerea textului se obține printr-un acord care nu poate fi realizat **empatic**, retrăind starea psihologică a celuilalt, ci prin **reflecție critică**. Punând în centrul înțelegerii limba care are un caracter dialogic şi experiența lingvistică[1], Gadamer consideră că interpretarea depăşeşte subiectivitatea şi intenția de sens ale autorului prin expunerea propriilor îndoieli ale interpretului. În felul acesta, interpretarea, chiar dacă urmăreşte un comun acord, păstrează potențialitatea alterității.

Înțelegerea pentru Gadamer nu e reconstruirea ştiințifică a intenției autorului, ci o stare între două orizonturi, între orizontul existent al vorbitorului/autorului şi cel care va apărea al interpretului. Potrivit lui Ricoeur, hermeneutica contemporană a avut de câştigat în urma ideii gadameriene despre **„fuzionarea orizonturilor”**, realizabilă în comunicarea la distanță între două conştiințe diferit situate în istorie [99, p. 90-91]. În căutarea „cheiței” pentru înțelegerea textului, interpretul îşi împinge orizontul către cel al autorului, scoțându-l din contextul istoric şi atrăgându-l pe acela către sine până în momentul în care are loc fuzionarea. În cazul textelor literare („eminente”, cum le numeşte Gadamer), intenția autorului e şi mai puțin importantă, întrucât textul literar îşi are originea în el însuşi, având propria autenticitate [99, p. 61]. Textul literar şi discursul interpretativ al criticului se întâlnesc „în permanenta sa vorbire laolaltă (*mitreden*)” într-o prezentare în care sensul are o multiplă stratificare.

În procesul interpretării textului literar, gândirea, imaginația, simțirea joacă un rol extrem important, asigurând înțelegerii un orizont mai vast decât o face hermeneutica metodică. Înțelegerea are în cazul acesta o structură hermeneutic circulară, care nu urmăreşte un scenariu anume, ci edifică ceva nou, o lume nouă. În dialog, semnificațiile textului nu se fixează nicicând, dimpotrivă, de-a lungul, timpului acestea se transformă şi se îmbogățesc mereu. A înțelege textul înseamnă a înțelege *altfel* decât autorul sau interpreții precedenți, iată de ce acest proces presupune crearea altor orizonturi autonome, acestea, la rândul lor, fiind susceptibile de a fi înlocuite de alte orizonturi potențiale.

[1] Potrivit filosofului, prin experiența lingvistică cunoaştem lumea şi nu limba, căci lingvisticitatea e „faptul-nostru-de-a fi în lume”.

Ceea ce îl apropie pe Bahtin de Gadamer sunt reperele tematice: problema limbajului, înțelegerea dialogică, problema lui *Alter*, conştiința istoriei. Atât Gadamer, cât şi Bahtin vorbesc despre statutul ontologic al operei de artă, detaşându-se de concepțiile estetice clasice care îi văd originea în metafizic. Ambii filosofi au afirmat că sensul fiecărei cunoaşteri se formează în procesul comunicării.

Hermeneutica textuală a lui Paul Ricoeur

Paul Ricoeur a fost unul dintre primii teoreticieni cu renume mondial care au reorientat hermeneutica spre un dialog cu disciplinele semiologice şi exegetice cu atenție sporită asupra textului. Noțiunea de text a lui Ricoeur se fundamentează pe teoriile lingvisticii discursive în varianta lui Benveniste, fapt anunțat de hermeneutul francez prin spectrul de probleme analizate în studiul *Eseuri de hermeneutică*. Cele cinci subiecte în jurul cărora se structurează conceptul lui de interpretare sunt efectuarea limbajului ca discurs, efectuarea discursului ca operă structurantă, relația vorbirii cu scrierea în discurs şi în operele de discurs, opera de discurs şi de proiectare a unei lumi, discursul şi opera de discurs ca mediere a comprehensiunii de sine.

Potrivit lui Ricoeur, textul este mult mai mult decât un caz particular de comunicare interumană, el este „*paradigma distanțării* în comunicare; în această calitate, el dezvăluie o trăsătură fundamentală a istoricității experienței umane, anume faptul că aceasta este o comunicare în şi prin distanță” [99, p. 94]. Scrierea fixează un discurs; această fixare survine în locul vorbirii în care „cititorul ține locul interlocutorului, după cum simetric, scrierea ține locul locuțiunii şi al locutorului [99, p. 112]. Dar aceasta nu înseamnă, afirmă Ricoeur, că putem considera lectura drept un dialog cu autorul, căci raportul scriere-citire nu este un raport de interlocuțiune, nu este o situație de dialog. Raportul dintre cititor şi carte este, în situația lipsei unei comunicări directe, altul decât un schimb de întrebări şi răspunsuri. Cititorul este absent din scriere, iar scriitorul este absent în lectură. Textul reprezintă „o dublă ocultare” a cititorului şi a scriitorului; el se substituie relației de dialog direct, care leagă nemijlocit vocea unuia de auzul celuilalt. Scrierea deci se eliberează de actul vorbiri, momentul constituind **„naşterea textului”.**

Eliberându-se de vorbire, textul destabilizează atât raporturile dintre limbaj şi lume, cât şi raporturile dintre limbaj şi subiectivitățile implicate: a cititorului şi a autorului. În cazul acesta are loc *bulversarea raportului referențial al limbajului cu lumea*. Dar aceasta nu înseamnă că textul nu are referință; suspendând raportul cu lumea, aceasta intră în relații cu alte texte. Acest raport **intertextual** generează

„cvasi-lumea textelor sau literatura" [99, p. 115]. Cu alte cuvinte, în text lumea înconjurătoare este ocultată şi înlocuită cu o cvasi-lume.

La lectura textului avem două opțiuni: 1) în calitate de cititor, putem face abstracție de autor şi să explicăm textul pornind de la raporturile sale interne; 2) în calitate de interpret, restabilim legătura cu autorul, restituind textului funcțiile comunicării vii. În primul caz, putem utiliza regulile de explicație pe care lingvistica le aplică la sistemele de semne (analiza structurală); în cel de-al doilea, ce ține de vorbire, trebuie să implicăm astfel de discipline precum fiziologia, psihologia şi sociologia.

Textul, în primul caz, este „în exclusivitate text, iar lectura nu îl abordează decât ca text, suspendându-i semnificația pentru noi şi orice efectuare într-o vorbire actuală" [99, p. 122]. Mai târziu Ricoeur va numi finalitatea acestei **atitudini explicative** ca fiind **identitatea narativă** (operând, spre exemplu, modelele de analiză ale lui Vl. Propp şi Cl. Lévi Srauss). În al doilea caz, textul este abordat ca nefiind „închis în sine, ci deschis către altceva decât el" [99, p. 125]. **Atitudinea interpretativă** are scopul să evidențieze constituirea de sine a unui subiect pe care interpretul în prealabil şi-l „apropie", adică **identitatea personală**. Apropierea se face pentru a învinge distanța culturală şi a înțelege sistemul de valori pe care se bazează textul. Importanța apropierii mai constă în actualizarea sensului. Drept rezultat, „frazele textului semnifică **hic et nunc** (aici şi acum). Textul «actualizat» găseşte o ambianță şi o audiență. El îşi reia mişcarea interceptată şi suspendată, de referire la o lume şi la subiecți…" [99, p. 126]. Ultima etapă a interpretării e ceea ce Ricoeur numeşte **„arcul hermeneutic",** care constituie „ultimul stâlp al podului, ancorarea arcadei în solul experienței trăite" [99, p. 131].

Ricoeur are, pe de o parte, opțiunile analiştilor partizani ai unei explicații fără comprehensiune, pentru care textul este o „maşină" cu funcționare pur internă, o întrețesere de coduri culturale, eliminând raportul subiectiv şi intersubiectiv, iar, pe de altă parte, alegerea promotorilor hermeneuticii romantice ce consideră că înțelegerea textului depinde de comunicarea dintre cititor şi autor. În locul acestui raport sau/sau, al excluderii reciproce, Ricoeur propune o operație şi/şi, de întrepătrundere a explicației textuale şi a comprehensiunii dialogate în procesul de interpretare.

În studiul său *Omul dialogal*, Vasile Tonoiu profită de sugestiile ricoeriene pentru a proiecta cel puțin două căi de evaluare a **„competenței dialogice"**[1] a unui text literar: „a) căutarea a ceva primitiv, elementar, care se schițează în actele de

[1] Vasile Tonoiu consideră „competența dialogică" drept „capacitatea de a te deschide la altul şi la lumea lui, la lumea zicerilor şi ziselor lui, de a-l asculta, a-l urmări, a te insera în trama de reciprocități, de disonanțe şi consonanțe, de proiecții şi introspecții, de acomodări şi asimilări pe care o țese discuția, şi de a te livra la rându-ți cu ireductibilul lumii tale. Această competență e ca o condiție de posibilitate a dialogului. Execuția ei efectivă şi individualizată ar da *performanța dialogală*" [72, p. 175].

discurs – intenția de exteriorizare –, anunță fixarea textuală şi cheamă interpretarea; b) zonele de interferență sunt de repetat acolo unde înlănțuirile frastice din interlocuția dialogală se apropie de statutul «discursului ca operă»". Pe calea întâia, accentul cade „pe modalitățile fruste ale dialogului ca schimb conversațional care se confundă cu viața cotidiană şi se desfăşoară în limbajul «ordinar» al vieții cotidiene", cea de a doua cale „ne apropie de formele mai elaborate ale «dialogului pus la cale», anume organizat pe o temă dinainte stabilită. Participarea efectivă şi eficace reclamă pregătire, calificare, posibilitatea de a mânui cu oarecare spontaneitate limbajele specializate şi pertinente în raport cu tema discuției, capabile de o prestație argumentativă notabilă" [72, p. 171–172). Însuşind lecția hermeneuticii ricoeuriene, dialogistul român ne propune, în fond, instrumente de lucru asupra textului literar, moderne şi extrem de utile pentru critica dialogică.

Teoria receptării lui Hans Robert Jauss

Împreună cu Wolfgang Iser, Manfred Fuhrmann, Wolgang Preisendanz şi Iuri Striedter, Hans Robert Jauss inițiază prin anii '70 ai secolului trecut la Konstanz o şcoală de estetică a receptării, a cărei metodologie s-a construit ca polemică la acele discipline din ştiința literară care au izolat literatura de societate şi opera de efectul şi publicul său. În studiul său *Experiența estetică şi hermeneutica literară*, criticul şi profesorul german semnează trei capitole esențiale dedicate receptării, punându-le sub genericul celor trei nivele ale experiențelor estetice: *poiesis*, *aiesthesis* şi *katharsis*. Potrivit lui Jauss, estetica tradițională „s-a ocupat în exclusivitate de funcția de reprezentare pe care o deține arta, iar istoria artelor a fost înțeleasă ca istorie a operelor şi a autorilor lor" [101, p. 29]. În afara ariei de investigație au rămas experiența şi estetica receptării la care sunt angrenați deopotrivă creatorul la nivel poetic (*poiesis*), evaluatorul, la nivel estetic al evaluărilor critice (*aiesthesis*) şi cititorul, fie acesta cititorul de rând, fie cititorul profesionist (istoricul şi criticul literar), fie cititorul creator de literatură (*katharsis*).

Mutația esențială pe care o efectuează Jauss este trecerea de pe estetica producției şi a reprezentării textului pe estetica efectului produs şi cea a receptării. Literatura este comunicare de tip special în care, prin mijlocirea operei, intră în relație doi factori distincți – autorul şi receptorul operei. Structura comunicativă esențială pe care o încorporează orice fapt literar este desăvârşită prin actul lecturii, de aceea teoria lui Jauss este orientată să restabilească echilibrul între tratarea funcțională a productivității

textului şi valorificarea momentului receptării. Pornind de la teoria triadică a „orizonturilor lecturii" a lui Gadamer, Jauss descrie cele trei momente constitutive ale procesului hermeneutic: primul moment este cel al înțelegerii (*intelligere*), al doilea – reconstituirea în a doua lectură a părților secvențiale, în lumina întregului (*interpretare* sau *subtilitas explicandi*), iar ultimul este a treia lectură critico-istorică, aceea în care lectorul conştientizează semnificații din istoria receptării operei respective (*aplicare* sau *subtilitas applicandi*). Textul necesită atât o primă lectură lineară, cât şi o a doua lectură metaforic-circulară, o lectură cvasi-mitică sau o a treia lectură critico-istorică. Astfel că lectura se efectuează în multiple cercuri de înțelegere în jurul centrului constituit de operă.

Un alt concept impus de Jauss este cel de *orizont de aşteptare*, care cuprinde o sumă de elemente, de semnale manifeste sau latente, ce se fac simțite înainte de lectură: titlul operei, numele autorului, paratextul: toate fiind menite să-l predispună pe cititor la un anume fel de a recepta textul. Pe măsura lecturii acest orizont se amplifică, se descoperă semnalele latente. Printre semnalele latente se numără şi întrebarea la care opera a răspuns. Un text se consideră valoros abia atunci când este reconstituit *orizontul inițial de aşteptare*, când este înțeleasă întrebarea al cărui răspuns îl constituie opera respectivă. Intervalul dintre orizontul prim de aşteptare şi modificare sa – noul orizont, se numeşte *distanță estetică*. Potrivit lui Jauss, cititorul este în măsură să valorifice întrebările pe care autorul şi le-a pus, dar această situație nu e dialogică, căci cititorul are în față doar textul.

Există aici o asemănare cu ceea ce Bahtin a numit dialogul dintre autor şi cititor în afara lumii reprezentate. Savantul rus delimitează autorul ca individ care îşi trăieşte existența lui biografică de „autorul-creator". Anume cu acest autor-creator intră în dialog cu „ascultătorul-cititor din diferite (şi numeroase) epoci, care re-creează şi reînnoieşte", pentru a participa „în mod egal la crearea lumii reprezentate în text", pe care o mai numeşte „lume creatoare a textului" [2, p. 485]. Bahtin are în vedere în permanență nu numai textul, ci şi materia exterioară a operei; anume în această „existență materială exterioară a operei" e posibil dialogul. „Materialul operei, susține el, nu este inert, ci grăitor, semnificativ (sau semiotic), nu numai că-l vedem şi-l atingem, dar auzim în el şi voci (chiar în cazul unei lecturi în gând, pentru sine). Noi avem un text care ocupă un anumit loc în spațiu, adică este localizat; iar crearea şi cunoaşterea lui au loc în timp. Textul ca atare nu este inert: de la orice text, uneori trecând printr-un lung şir de verigi intermediare, ajungem, în definitiv, întotdeauna la vocea umană, ca să spunem aşa, ne izbim de om" [2, p. 484]. În aşa fel opera de artă trăieşte ca un organism viu ce nu poate fi rupt de lumea reală şi societatea cu care se află într-o permanentă interacțiune. Demnă de menționat aici este comparația

savantului: „cât timp organismul este viu, el nu se contopeşte cu mediul, dar dacă va fi smuls din acest mediu, el va muri.” Atât Jauss, cât şi Bahtin nu admit izolarea literaturii de societate, de viață şi de receptarea creatoare a cititorilor, care împreună constituie mobilurile regenerării ei continue.

Critica dialogică. Tzvetan Todorov despre „principiul dialogic” al interpretării

Concepțiile critice ale lui Bahtin din *Problemele poeticii lui Dostoievscki* şi *Lumea lui Rabelais* au animat o serie de cercetări în literatură, filosofie, antropologie şi în alte domenii umanistice; puțini însă sunt cei care au reuşit să dea criticii dialogice o formulă clară. *Enciclopedia teoriilor literare contemporane*. *Abordări*, *şcoli*, *termeni* [102], publicată de Universitatea din Toronto, atestă existența unei şcoli de **Critică dialogică** care şi-a desfăşurat activitatea în ultimele trei decenii ale secolului trecut. Dincolo de diversitatea opiniilor, dictată şi de tratarea interdisciplinară a problemei, Tzvetan Todorov (Franta), Michael Holquist (SUA), Andrè Belleau (Canada), Ken Hirschkop (Anglia) si alte câteva personalități din domeniul criticii feministe, Patricia Yaeger (SUA), Myriam Diaz-Diocaretz (Olanda), au venit cu explicații privind relevanța noului tip de critică în orizontul de aşteptare al epocii, valorizând concepte bahtiniene ca *polifonie*, *gen verbal*, *hibridizare*, *monologism*, *context*, *cronotop* etc. Cercetătorii au întâmpinat anumite probleme la definirea criticii dialogice sau în momentul în care au dorit să o situeze în raport cu celelalte critici şi, totuşi, au ajuns la un comun acord în privința faptului că aceasta este în opoziție cu deconstrucția într-o măsură mai mare decât celelalte curente de gândire.

În *Critique de la critique* (1984) Tzvetan Todorov a înaintat imperativul unei critici emancipate şi deschizătoare de orizonturi noi. „Interpretarea ca dialog” creează posibilități inepuizabile de reafirmare şi revigorare a „exercițiului libertății” în actul critic. În acest sens, ideile lui Bahtin şi ale cercului sau despre textualitate, creativitate artistică, filosofie a limbajului dovedeau un potențial euristic enorm. Todorov îi dedică savantului rus monografia *Mikhail Bakhtine*: *Le principe dialogique* (1984), în care analizează cele mai importante teme în corpusul teoretic bahtinian. Modul de a gândi în relație se pliază perfect pe o mai veche convingere conform căreia „este o iluzie să crezi că opera are o existență independentă. Ea apare într-un univers literar populat de operele deja existente, în care se integrează. Fiecare operă de artă intră în relații complexe cu operele trecutului ce alcătuiesc, în funcție de epocă, diferite ierarhii” [apud 81, p. 177].

Principiul dialogic este un concept preluat din estetica bahtiniană, care înseamnă „procesualitate", „cunoaştere" şi „moralitate" (aspecte ale „dialogului socratic") care s-a constituit sub semnul unei anumite concepții a ființei umane în general, în care *celălalt* joacă un rol decisiv. Principiul dialogic presupune asumarea deplină a alterității în analiza textului literar. După Todorov, relațiile ideale dintre critic şi textul investigat se exprimă prin dialogul a două voci perfect egale, fără privilegii acordate vreuneia din ele. Criticul dialogist vorbeşte *împreună cu* operele literare, nu *despre* ele, căci opera interpretată este un act viu de interlocuție şi nu un obiect analizat în lumina unei teorii [30, p. 103].

În lucrările sale *M. Bahtin Imaginația dialogică* şi *Dialogismul*: *Bahtin şi lumea lui* Michael Holquist tratează teoria savantului rus din punct de vedere filosofic şi chiar epistemologic. Potrivit cercetătorului american, critica dialogică corespunde unei noi viziuni asupra lumii, inspirate la începutul secolului trecut din teoria relativității lui Einstein. Având o asemenea perspectivă, criticul trebuie întotdeauna să caute în text mai multe sensuri. Criticul şi teoreticianul Andrè Belleau a folosit conceptele de carnavalesc, dialog şi comunicare socială în studiiile sale de naratologie. Belleau consideră ca atât literatura din Quebec, cât şi societatea din acest spațiu geografic sunt profund îmbibate cu elemente de carnavalesc. Formula eterogenă a culturii din Quebec este dictată de mixtura dintre cultura „înaltă" sau „oficială" a Franței (şi în general a Europei), cultura limbii engleze din America de Nord şi cea a nativilor. Belleau apreciază critica dialogică ca pe o cale de ocolire a gândirii pozitiviste, precum şi a logocentrismului sau a idealismului. Cercetările lui Ken Hirschkop s-au axat pe analiza limbajelor sociale ale contextului care modelează exprimarea personajelor într-o operă literară.

Adeptele feminismului abordează dialogismul lui Bahtin în una din problemele lor fundamentale: demolarea miturilor patriarhale şi a structurii limbii masculinizate de veacuri. Ceea ce îi reproşează acestea lui Bahtin e faptul că savantul a neglijat categoria genului în studiile sale. De aceea, în special, Patricia Yaeger si Myriam Diaz-Diocaretz şi-au propus să ajusteze conceptele bahtiniene carnavalesc, polifonie, hibridizare ş.a. la studiul gender.

Studiile despre dialog ale savantului rus au suscitat îndrăznețe proiecte de interpretare a textului literar, cu gust pentru asemenea probleme cum sunt problema celuilalt, problema limbajului ireductibil la fixitatea *codului* ş.a. Dialogul este forma cea mai relevantă a democrației şi toleranței, în sensul că pre-vede pe celălalt: „În chiar actul vorbirii participantul la dialog trebuie să-şi însuşească situația care s-a creat automat prin vorbirea Celuilalt ca situație contextuală a vorbirii proprii; cu alte cuvinte, vorbirea sa, care se opune Celeilalte, intră într-o relație *vie* cu ea – noutatea,

inovația, semantica ce ia naştere în cursul dialogului coincide tocmai cu această relație căreia fiecare partener de dialog i se subordonează şi care asigură continuitatea, cadrul tematic, conducând la proliferarea actului dialogic. În măsura în care chiar momentele dialogului îşi devin lor însele situații, față de care intră într-o asemenea relație *vie*, dialogul dobândeşte în totalitatea sa mobilitatea autonomă a consensului etic, ce-l sustrage dezechilibrelor subiective (autotarismul unei părți sau al celeilalte), stimulând la subiecți un punct de vedere liber şi în acelaşi timp deschis către Celălalt. Fiecare cuvânt al dialogului îl pre-vede pe Celălalt" [67, p. 156].

Modelul dialogic de interpretare rămâne a fi una dintre paradigmele lecturii textului literar capabilă să-i pună în evidență structura intersubiectuală şi deschiderea unui text către lumea celuilalt. Textul literar reprezintă o rafinată transpunere în scris a dialogului existențial, o posibilitate de a menține în timp viabilitatea, consistența şi durabilitatea unei anumite problematici a omului şi a întregii complexități culturale şi psihosociale. Inspirată din studiul bahtinian, critica dialogică cuprinde un set de metode de interpretare a textului ce se caracterizează în general prin atenția sporită asupra a două aspecte: în primul rând, se ia în considerație intenția subiectului vorbitor şi contextul social, cultural şi ideologic în care s-a format identitatea textului şi un al doilea moment al analizei, concretețea căreia se datorează explorărilor în limitele textului, se comentează structura dialogică, heterofonia lingvistică şi stilistică a acestuia. Perspectiva dialogică reclamă contribuția diverselor discipline precum filosofia, antropologia, lingvistica, psihologia etc., ale căror instrumentele oferă posibilitatea abordării textului din multiplele lui puncte de vedere. Fondată pe astfel de principii, critica dialogică evită dogmatismul monologic al concluziilor tranşante, dar şi relativismul infinit.

Partea II

DIALOGISMUL ÎN ROMAN

ROMANUL CA DIALOG

Structura dialogică („forma arhitectonică”, „forma artistic creatoare”) a romanului

În ştiinţa literară noţiunea de *structură* (din lat. „construcţie”) s-a impus în cadrul discuţiilor asupra raportului dintre *conţinut* şi *formă*, văzut în mod diferit în funcţie de finalităţile de cercetare. În viziunea formaliştilor ruşi V. Şclovski, B. Eihenbaum, I. Tânianov, V. Jirmunski şi B. Tomaşevski opera literară reprezintă un sistem de semne, o realitate obiectivă unde au loc combinaţii între elementele unei structuri gata constituite în care se reflectă sensul transcendental, confirmat de conştiinţa unui subiect absolut, substanţial, autodeterminator. Această definiţie exclusivistă a fost suscitată de o alta, la fel de categorică, a esteticienilor după care structura este manifestarea unor idei general-abstracte (filosofice, sociale, politice, morale, religioase etc.) îmbrăcate în imagini concret-senzoriale. Ambele interpretări au avut păcatul să ignore raporturile complexe dintre cele două realităţi, optând pentru optimizarea uneia sau a alteia.

Promotorilor analizelor dihotomice li s-au opus câţiva cercetători care au pornit de la considerentul că opera literară are o natură duală, însă, totodată, unitară, ireductibilă la una din laturile ei esenţiale – conţinut şi formă. R. Wellek şi A. Warren considerau structura o „noţiune care include atât conţinutul, cât şi forma, în măsura în care acestea sunt organizate în scopuri estetice” [103, p. 189], mai mult, această structură trebuie definită în unitatea dinamică dintre conţinut şi formă. Unitatea conţinut-formă a ghidat câţiva esteticieni care au conceput **structura operei literare** ca organizare pe multe niveluri sau straturi; R. Ingarden [104], R. Wellek, A. Warren şi N. Hartman [105] au propus câteva „modele teoretice de structură stratiformă a operei literare” care ne oferă „o reprezentare teoretică mai concretă despre unitatea dialectică dintre conţinut şi formă ca un proces treptat de trecere a conţinutului în formă şi a formei în conţinut, fiecare strat fiind conţinutul unui strat exterior şi totodată forma

în care apare un strat interior" [60, 48]. Fiind aplicate complementar, aceste modele teoretice lărgesc aria de cuprindere a complexității inepuizabile a operei literare.

Structura indică ordinea care guvernează şi care determină trăsăturile interne şi externe ale operei literare. În dorința de a „edifica o ştiință, într-un domeniu sau altul al *creației culturale*, păstrând întreaga *complexitate*, *plenitudine şi specificitate a obiectului*", Bahtin propune un model teoretic de analiză a operei literare, orientat pe principiile esteticii sistematice generale şi corelat cu problemele artei în general [2, p. 42]. Potrivit lui, o atare abordare ar transcende limitele metodologiei formaliste care „socoteşte materialul ca fiind baza cea mai trainică a argumentării ştiințifice: fiindcă orientarea către material creează o apropiere seducătoare de ştiință empirică pozitivă" şi ar evita înțelegerea greşită a noțiunilor de *formă artistică*, *obiect estetic*, *structura operei literare* etc. Ceea ce nu au înțeles aceşti esteticieni e că forma cu sensul de formă a materialului devine un fel de organizare pur exterioară şi lasă în afară „*tensiunea emoțională*, *volitivă*", individualitatea structurii. Estetica materială nu poate determina „deosebirea esențială dintre obiectul estetic şi opera exterioară, dintre diviziunea şi conexiunile dinlăuntrul acestui obiect şi diviziunile materiale dinlăuntrul operei" [2, p. 50], deoarece aceasta analizează obiectul estetic doar ca modalitate de cunoaştere. În viziunea lui Bahtin, atitudinea cognitivă are un caracter secundar în analiza estetică, pe când atitudinea primară ar trebui să fie „pur artistică", cu orientare spre „ceea ce reprezintă această operă atunci când artistul şi contemplatorul îşi orientează asupra ei activitatea lor estetică" [2, p. 51]. Obiectul analizei estetice trebuie să fie anume „*conținutul activității* (*al contemplării*) *estetice orientate asupra operei*", numit de Bahtin **obiect estetic**. Obiectul estetic nu este material, e vorba aici de o formațiune spirituală, la baza căreia stau relațiile interpersonale şi imanent sociale dintre *autor* şi conținutul de viață figurat de *erou*, adică dintre *eu* şi *celălalt*.

Insistăm asupra faptului că Bahtin face distincție principial-metodică între *formele arhitectonice* şi *formele compoziționale*. E bine venit aici să începem cu exemplul clarificator pe care îl invocă savantul însuşi: „*drama* este o formă compozițională (dialog, împărțire în acte etc.), dar *tragicul şi comicul* sunt forme arhitectonice ale realizării" [2, p. 54]. Spre deosebire de formele compoziționale care „au un caracter teleologic, utilitar, agitat parcă", destinat „unei aprecieri pur tehnice" a realizării sarcinii artistice, formele arhitectonice sunt „forme ale valorii spirituale şi materiale a omului estetic, forme ale naturii – considerate ca ambianță a lui, forme ale evenimentului în aspectul lui personal, de viață, social şi istoric etc. (…) forme ale existenței estetice în specificul ei" [2, p. 54-55]. Forma arhitectonică este forma semnificativă din punct de vedere ideatico-artistic, formă a conținutului, a contopirii şi

a organizării de valori cognitive şi etice. Această formă se „dezobiectualizează şi iese din cadrul operei concepută ca material organizat numai devenind expresia activităţii creatoare determinate axiologic a unui subiect activ din punct de vedere estetic” [2, p. 93].

Pentru a aprofunda, a nuanţa şi a ilustra pe text concepţia sa de formă conţinutistă, Bahtin preferă altor genuri romanul, care se arată a fi mai relevant sub aspectul artei verbale: „*Romanul* este o formă pur compoziţională a organizării maselor verbale; prin ea se realizează în obiectul estetic forma arhitectonică a desăvârşirii artistice a unui eveniment istoric ori social, fiind o variantă a *încununării epice*” [2, p. 53]. Distincţia de mai sus dintre formele compoziţionale şi arhitectonice creează pretextul unor alte disocieri: între „*roman*”, adică exemplele concrete ale genului recunoscut ca roman (*Fraţii Karamazov* de Dostoievski, spre exemplu) şi „*romanesc*”, eventual, „*unitate romanescă*” («романность»), proprietate care ţine de conştiinţa şi creativitatea umană. In traseul ei temporal, umanitatea a conservat şi perfecţionat varii moduri romaneşti de creaţie şi gândire. Arhitectonica romanului este, după Bahtin, *expresia intuiţiei estetice a lumii reale* sau, mai bine spus, unitatea concretă a acestor două lumi care „plasează omul în natură, înţeleasă ca ambianţa lui estetică – umanizează natura şi «naturalizează» omul” [2, p. 64]. Ceva mai târziu, romanul este considerat „*formă artistic creatoare*” (sintagmă care a succedat-o pe cea de „formă arhitectonică”) care „dă, în primul rând, formă definitivă omului, apoi lumii – dar numai ca lume a omului, fie umanizând-o nemijlocit, fie însufleţind-o într-o relaţie valorică, devenind doar un element al valorii vieţii umane” [2, p. 109].

Dostoievski şi noul model artistic al lumii

Meritul incontestabil al lui Fiodor Dostoievski consistă în crearea unui „nou model artistic al lumii, în care numeroase elemente esenţiale ale vechii forme artistice au suferit o transformare radicală” [69, p. 5]. Scriitorul rus este inventatorul unui gen de roman esenţialmente nou, al **romanului ca dialog** şi dezbatere a celor mai acute probleme ale existenţei umane. Prin Dostoievski se instituie o nouă paradigmă a romanului suplu şi versatil ca Protheu, structurat pluriform, înghiţind pantagruelic mai multe tipuri de romane: psihologic, social, filosofic, de moravuri, biografic, de aventuri, fantastic etc. De la el încoace, întâlnirea diferitelor poetici în cadrul unui roman a devenit inevitabilă, tot astfel cum e firească întrunirea mai multor tipuri de discursuri romaneşti: romanul-tragedie, romanul-confesiune, romanul-foileton, creaţia cu caracter lirico-publicistic etc. În viziunea monologică a poeticii şi esteticii

tradiționale a genurilor, noile conexiuni arhitectonice din romanul lui Dostoievski se arată a fi o încălcare grosolană, o juxtapunere inconsecventă a unui conglomerat de materiale eterogene şi principii incompatibile ale formei. Pericolul înțelegerii neadecvate l-a determinat pe Bahtin să-şi propună să elaboreze o grilă de abordare capabilă să analizeze complexele aspecte ale inovației artistice dostoievskiene.

Opera lui Dostoievski a avut parte, desigur, de exegeze multiple, acestea, de regulă, fiind preocupate fie de interpretarea ideologiei scriitorului, fie de explicarea aspectelor compoziționale. Astfel de preocupări s-au arătat, după Bahtin, „neputincioase în a sesiza arhitectonica artistică propriu-zisă", acea zonă în care geniul dostoievskian şi-a arătat calitățile excepționale. El vorbeşte despre un alt concept de ideologie – „ideologia vitală", care ține de domeniul artei şi e creatoare de formă. Cercetătorii au identificat neapărat distribuția pe două planuri a caracterelor şi a subiectelor din romanele dostoievskiene: pe de o parte, eroii sunt scufundați în cotidian şi sunt dependenți de ceilalți eroi în măsura în care au în comun probleme de ordin existențial, iar pe de alta, ei sunt legați unul de altul prin „cleme" filosofice. Suprafața expune interdependența intereselor social-existențiale ale eroilor, iar profunzimea derulează spectacolul contradicțiilor de idei etico-filosofice. Este evident că planul exterior serveşte în calitate de fundal sau de instrument de realizare a celui interior, aproape imediat fluxul filosofic acoperă problemele cotidianului, intrând în polemică cu ele. Deşi rămân aceleaşi în conținut, trecând dintr-un plan de reprezentare în altul, situațiile dobândesc o semnificație artistică total diferită. În această stare de lucruri, conflictul anunțat la începutul romanului capătă o proiecție neaşteptată, eroii nimeresc în alte conuri de lumină, iar narațiunea se structurează pe alte temeiuri decât cele tradiționale. Structura romanului este determinată de „acea nouă misiune artistică, pe care numai Dostoievski a ştiut s-o formuleze şi s-o ducă la bun sfârşit în toată amploarea şi adâncimea ei: misiunea de a construi un univers polifonic şi de a dărâma formele existente ale romanului vest-european, în esență monologic (omofonic)" [69, p. 10-11].

Referindu-se la aspectul filosofic, B. M. Enghelgardt considera că eroii dostoievskieni reprezintă „idei pure". În răspăr cu interpretările acestuia, Bahtin vedea în eroul dostoievskian „umanitatea însăşi" sau ceea ce constituie fundamental „omul din om". Pentru Dostoievski nu există „idee în sine", „omul din om" fiind acea conştiință care se află în continuă interdependență cu altă conştiință. Autorul romanului polifonic nu obiectualizează şi nu fixează pentru totdeauna personajele sale. În operele lui Dostoievski orice revelație sau idee devine realmente o expresie

a vocii vii a unui „Eu” care nu se lasă obiectivat de către autor, fiind pentru acesta din urmă un „Tu” din relația buberiană, deci un alt subiect vorbitor. Vocea este o expresie individuală a unei personalități. Cuvintele eroului sparg planul monologic al romanului, impunându-i propria lume şi propriile sensuri. Pentru a „reda adâncurile sufletului omenesc”, romancierul rus nu-şi sondează sinele său abisal, ci caută acest suflet *în afară*, în eroii săi şi în vocile lor. Devenind dominante, aceste voci distrug unitatea monologică a operei şi se încadrează într-o altă unitate a **romanului de tip polifonic**. Anume „Pluralitatea vocilor şi a conştiințelor autonome şi necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie într-adevăr principala particularitate a romanelor lui Dostoievski” [69, p. 8].

Romanul polifonic este un dialog fără sfârşit, toate elementele structurii lui sunt legate prin raporturi dialogice. Spre deosebire de autorul romanului monologic, care reprezintă viziunea sa proprie şi unică asupra lumii, *autorul unui roman polifonic creează o lume ce cuprinde într-o unitate artistică viziuni multiple*. Menirea autorului este să pună în relație dialogică toate aceste viziuni, precum şi toate elementele construcției literare în vederea creării unei noi unități de sens. Dacă Dostoievski ar fi scris povestirea *Trei morți* de L. Tolstoi (text considerat monologic), el ar fi procedat, după Bahtin, în felul următor: „ar fi legat cele trei planuri (cel al cucoanei, cel al surugiului şi cel al copacului) prin dialog, le-ar fi silit să se reflecte unul într-altul. Ar fi introdus în orizontul şi în conştiința cucoanei viața şi moartea surugiului şi a copacului, iar în orizontul şi în conştiința surugiului, viața cucoanei. Şi-ar fi constrâns eroii să vadă şi să afle toate lucrurile esențiale pe care le vede şi le ştie el însuşi. Scriitorul nu şi-ar fi rezervat în exclusivitate niciun element esențial (în raport cu adevărul căutat) de redundanță scriitoricească. Ar fi aşezat față în față adevărul cucoanei cu al surugiului, punându-le în contact dialogal (fireşte, nu este obligatoriu ca ele să comunice prin dialoguri directe, exprimate compozițional), iar el însuşi ar fi ocupat față de ele o poziție dialogică de la egal la egal. Şi-ar fi construit întreaga operă ca pe un mare dialog, autorul asumându-şi funcția de organizator şi de participant, dar fără a-şi rezerva ultimul cuvânt, altfel spus, el ar fi oglindit în opera sa natura dialogică a vieții şi a gândirii omeneşti. Iar în vorbele povestirii n-am auzi exclusiv intonațiile autorului, ci totodată intonațiile cucoanei şi ale surugiului, aşadar, vorbele ar fi avut un caracter difon, în fiecare cuvânt ar fi răsunat o dispută (un microdialog) şi s-ar fi desluşit ecourile dialogului mare” [69, p. 103]. Fragmentul ilustrează cu lux de amănunte aparatul tehnic de realizare a unei noi structuri, dictată de noua optică artistică asupra lumii. E vorba de o structură indisponibilă totalizării, o structură ale cărei părți şi elemente, exterioare sau interioare, au caracterul unui dialog polifonic („dialogul mare”).

Relațiile estetice *autor-erou* în roman

Am menționat faptul că problema relațiilor dintre autor şi erou în activitatea estetică l-a preocupat pe Bahtin încă de la primele lui lucrări. Cele câteva manuscrise din arhivă, semnate prin anii '20 şi publicate mai târziu cu titlul *Autorul şi eroul în activitatea estetică*, se leagă între ele, precum şi cu altele ca *Problema conținutului, a materialului şi a formei* (1924), *Problemele creației lui Dostoievski* (1929) anume sub acest aspect tematic. Abordând categoriile de „autor" şi „erou" din perspectiva filosofiei estetice generale, savantul insistă mai ales pe legătura inseparabilă dintre aceşti participanți la actul estetic, pe relațiile dintre aceşti doi subiecți înzestrați cu darul cunoaşterii, care creează cu efort comun lumea artistică. Evenimentul estetic nu poate avea un singur participant, buna lui desfăşurare este condiționată de relația *eu şi celălalt*, care în opera artistică ia forma relației dintre *autor şi erou*. Ceea ce face din ipoteza lui Bahtin o noutate senzațională şi atractivă chiar şi din perspectiva actualității este afirmația privind faptul că *centrul axiologic al activității estetice este reprezentat de erou*, *emancipat de voința auctorială*, *şi de lumea lui*.

Ipotezele teoretice din primele lucrări referitoare la relația specială a autorului şi a eroului său sunt ilustrate în baza romanelor lui Dostoievski. După Bahtin, particularitatea de principiu a artei romancierului rus constă în faptul că eroul lui nu-i reprezintă punctele de vedere, adică eroul nu-l exprimă pe autor, ci, având o „conştiință de sine autonomă", el îşi rosteşte propriul „cuvânt", propria viziune şi poziție axiologică. Revoluția lui Dostoievski în spațiul genului se relevă în captivantul gest de a transpune pe autor şi pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările şi aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuşi, „în creuzetul conştiinței de sine a acestuia", transformând astfel realitatea lui întreagă şi finită în material al conştiinței sale. Pentru crearea ansamblului, autorul are nevoie anume de cuvântul *celuilalt* cu punctul lui de vedere distinct asupra lumii şi asupra lui însuşi, cu investiția lui proprie de sens în ceea ce priveşte sinele său şi realitatea înconjurătoare.

La fel de importantă este remarca referitoare la faptul că eroii lui Dostoievski nu sunt obiecte-marionete, fixate şi disponibile clasificărilor de tot felul, ei reprezintă persoane umane prin excelență, conştiente de propriul eu şi de propria lume, care au privilegiul de a rosti „ultimul cuvânt" despre ele înseşi şi despre lumea lor. Personaje precum „visătorul" şi „omul din subterană" ilustrează noile principii estetice de figurare a conştiinței de sine a eroului. Accentul pe bogatul for interior al eroului

distrage atenția de la celelalte trăsături ale chipului, oferind o posibilitate extraordinară de surprindere şi figurare a „subiectului conştiinței şi visării". Dostoievski nu creează tipuri sau caractere pe care le întâlnim, spre exemplu, în dramaturgia clasică a lui Racine, pe el nu-l interesează eroul ca fenomen al realității cu anumite particularități tipice şi individuale. Eroul lui Dostoievski este conturul „conştiinței de sine" pe fundalul lumii exterioare. În febra confesiunilor, cu o conştiință de sine articulată excelent, personaje cum sunt Devuşkin, Goliadkin, Raskolnikov, Sonia, Mâşkin, Stavroghin, Dimitri Karamazov se afirmă ca „voci pure", „cuvinte grele de înțelesuri", „orizonturi spirituale" şi „poziții semantice plenare".

În polemică cu estetica materială, savantul rus rezolvă problema eroului în albia concepțiilor general-filosofice. Eroul nu este un obiect material, nu poate fi contemplat, definit şi întrupat, căci el îşi întoarce îndată spre autor latura obiectuală, încetează să comunice cu el, se închide în sine şi încremeneşte ca o imagine obiectuală finită, reducând la zero posibilitatea realizării actului estetic. *Noua poziție artistică a autorului față de erou* din romanul polifonic este „o poziție dialogală, realmente realizată şi efectuată până la capăt, care afirmă independența, libertatea interioară, lipsa de precizie şi de finitate a eroului" [69, p. 88]. Conştiința de sine a eroului, exprimată foarte bine în confesiune, devine obiect estetic doar în cazul în care ea nu exprimă gândurile şi emoțiile autorului, nu este purtătoarea glasului lui şi în niciun caz nu devine definiția „în contumacie" a acestuia.

Dostoievski, potrivit lui Bahtin, a creat o formă principial nouă de viziune artistică asupra omului, care evită reificarea lui. Soluția tradițională, realizată în plan compozițional prin introducerea naratorului la persoana I şi menită să atenueze cuvântul autorului, nu atinge, după Bahtin, fondul problemei. Eroul nu trebuie să fie pentru autor un „el" sau un „eu", ci un „tu" cu valoare plenară, adică „eul" altui individ cu drepturi depline. În atenția autorului de roman polifonic stă acest „tu" cu care porneşte un *dialog autentic*, nedisimulat prin mijloacele retoricii sau ale convenționalității literare, un dialog realizându-se în prezentul procesului de creație, ireductibil la concluziile vreunei instanțe superioare. Tensiunea dintre *eurile plurale* ale romanului asigură *distanța* necesară pentru figurarea obiectivă a eroului şi pentru reprezentarea conştiinței sale provocate şi întrebate. În acest scop, autorul trebuie să desfăşoare o „imensă şi foarte încordată activitate dialogală" care să nu condiționeze pasivitatea şi inactivitatea eroului.

Eroul lui Dostoievski înseamnă „cuvânt despre el însuşi", dar şi „cuvânt despre lume". Eroul lui este mai mult decât o ființă conştientă, el este un *ideolog*, iar vocea lui – o *voce-idee*. În lumea lui Dostoievski personajele îşi pun în față probleme complexe şi deseori nerezolvabile ale

existenței, fapt pentru care romanele lui au fost deseori etichetate drept filosofice. Altceva decât spectrul de probleme existențiale imprimă acestor romane caracter filosofic, nu ideea în sine contează, ci poziția axiologică a omului față de idee, această poziție fiind cel mai important element în sistemul de relații ale omului cu lumea. Dostoievski își grupează în așa fel personajele încât fiecare se simte o parte a unui sistem întreg, reflectă dialectica *conștiinței morale comune* așa cum o înțelege însuși scriitorul. Astfel că fiecare personaj, conducându-se de principiile moralității comune, are convingerea că este parte constitutivă a lumii și a umanității. Esența eroului dostoievskian („omul din subterană") constă în disensiunea permanentă dintre tendințele egoiste de autoafirmare și dragostea nemărginită față de om și de aproapele său. Imaginea centrală a romanului este omul dialogal și dialogând.

Romanul ca „expresie a conștiinței lingvistice galileene": polifonie – polifonism, pluriglosie – plurilingvism, heteroglosie – heterolingvism, hibridul artistic

Bahtin a preluat termenul de „polifonie" din teoria muzicală a „trecerilor" sau a contrastelor, asemuind noua structură romanescă structurii unei arii muzicale care a depășit stadiul monovocalismului. După el, suprapunerea liniilor melodice de sine stătătoare, având fiecare un înțeles propriu, dar formulând un tot organic și armonic, e în consonanță cu ceea ce se întâmplă în viața reală. În creația lui Dostoievski rolul de contrapunct îl joacă dialogul, mai mult chiar, relațiile contrapunctului în muzică sunt considerate o varietate de relații dialogice. Analogia dintre romanul lui Dostoievski și polifonia în muzică are un caracter metaforic și este făcută pentru a consemna o inovație semantică. În acest sens, polifonia este chemată să lărgească semnificația termenului anterior de „arhitectonică".

Într-un articol intitulat *Polifonisme*, *de Bakhtine à Ricoeur*, Alexandre Dessingué afirmă că Bahtin utilizează termenul de polifonie în trei sensuri: 1. ca intenție a autorului („polifonie intenționată"); 2. ca structură a textului („polifonie structurală"); și 3. ca răspuns („polifonia receptării"). Cercetătorul francez înclină să-i spună acestui fenomen tripartit **polifonism** și propune să fie utilizată anume această noțiune în analiza literară, în special în acelea efectuate asupra textului [106, p. 128]. Polifonia nu e un fenomen accidental, ci e o **polifonie intenționată**, condiționată de noua concepție asupra literaturii a omului-Dostoievschi care și-a pus scopul să-i dea acestei concepții o formă artistică în roman. Pretextul multivocalismului textului

dostoievskian trebuie căutat în contextul epocii capitaliste, în spectrul de probleme şi conflicte sociale sau ideologice. „Libertatea fantastică a vocilor" se datorează faptului că autorul a trecut prin conştiinţa sa o mulţime de ideologii şi limbaje sociale, religioase etc. cărora nu le-a putut găsi rezolvare şi unitate estetică decât printr-o interrelaţionare dialogică. Problema pe care au ignorat-o cercetătorii polifoniei textului dostoievskian de până la Bahtin[1] este tocmai principiul care l-a condus pe scriitorul rus spre anumite strategii compoziţionale. Romanul polifonic are ambiţia să figureze caracterul dialogic al adevărului mereu fluctuant între diferitele ideologii, adevăr pendulând între cuvintele autorului şi ale eroilor săi. Intenţia autorului de a se deschide altor ideologii se „concretizează" în textul artistic prin acordarea darului de liberă exprimare eroilor săi.

Polifonia structurală este rezultatul unei *practici conştiente* în virtutea dorinţei de a da formă artistică concepţiei polifonice asupra lumii. Polifonia este un principiu al actului de creaţie, dar şi o strategie compoziţională de înzestrare a celuilalt cu voce şi o realizare tehnică a dialogului dintre ideologii şi puncte de vedere sociale. Pe de o parte, legăm noţiunea de polifonie de arhitectonica romanului, de acel spaţiu transcendental, loc de întâlnire-identificare-diferenţiere (în exotopie) a conştiinţelor participante la dialog, iar pe de altă parte, polifonia este şi un principiu compoziţional, o realizare retorică a intenţiei artistice a autorului.

Polifonia receptării presupune contribuţia cititorului la crearea formei artistice a textului. Acest aspect este mai puţin abordat în *Problemele poeticii lui Dostoievski*, în schimb, mai multe explicaţii în acest sens avem în *Formele timpului şi ale cronotopului*, în care Bahtin vorbeşte despre „cronotopul auditorului şi cel al ascultătorului sau al cititorului" cu o poziţie specifică în raport cu textul, cu autorul şi cu personajele sale. Deşi sunt „prezentaţi mai întâi în existenţa materială exterioară a operei şi în compoziţia ei pur exterioară", ei totuşi rămân a fi *participanţi activi* la dialogul mare, căci „materialul operei nu este inert, ci grăitor, semnificativ (sau semiotic), nu numai că-l vedem şi-l atingem, dar auzim în el voci (…). Noi avem un text care ocupă un anumit loc în spaţiu, adică este localizat; iar crearea şi cunoaşterea lui are loc în timp". Autorii şi ascultătorii-cititorii, oameni reali, se pot afla în timpuri şi spaţii diferite, uneori despărţiţi de secole şi spaţii întinse. Cu toate acestea, ei „se află într-o lume istorică reală şi unitară incompletă, care este separată printr-o frontieră principial netă de lumea reprezentată în text". Această lume situată deasupra

[1] Cu excepţia lui Grossman, evocat de Bahtin, care afirmă că „Dând dovadă de o fineţe rară, Dostoievski transpune aici (într-o scrisoare adresată fratelui său n. a.) pe planul compoziţiei literare legea trecerii de la o tonalitate la alta în muzică. Povestea este construită pe bazele contrapunctului (…). Avem în faţă voci diferite, care cântă diferit pe aceeaşi temă. Ele formează «polifonia», care dezvăluie varietatea vieţii şi complexitatea trăirilor omeneşti" [apud 69, p. 62].

celei reprezentate în text capătă numele de „*lume creatoare a textului*”. Anume această lume face posibilă întâlnirea dintre autor, eroii operei literare şi ascultător-cititor. [2, p. 484-485]. În „lumea creatoare a textului”, cititorul, ca şi ceilalţi, este o *conştiinţă activă participatoare*, adică una dintre vocile corului polifonic romanesc.

Dorinţa lui Bahtin de a prezenta prin studiul polifoniei romanul ca o *reţea interactivă a conştiinţelor* în planul actului creativ a incitat discuţii asemănătoare în planul organizării şi producerii textuale. Unii cercetători au înclinat să facă distincţie între studiul literar şi cel lingvistic al fenomenului polifonic. Într-un fel „reciclând” observaţiile lui Bahtin asupra plurivocităţii textului romanesc, a dialogismului acestuia, şi trecându-le prin prisma teoriei naratologice a lui Genette, Oswald Ducrot elaborează, începând cu anii ’80, o teorie a **polifoniei lingvistice**.

Spre deosebire de Bahtin care se referă la multiplicitatea vocilor ce se exprimă simultan în textele literare, Ducrot se situează în interiorul pragmaticii semantice sau lingvistice ce propune analiza enunţurilor şi a frazei. Ceea ce separă cele două viziuni (literară şi lingvistică) asupra polifoniei, este nivelul analizei: cel al textului sau cel al enunţului. Ca şi Bahtin, Ducrot consideră că unitatea minimă de schimb în discuţia vie este nu propoziţia, ci enunţul. El începe prin a face diferenţă între *frază* (entitate abstractă, aparţinând limbii) şi *enunţ* (performarea unei fraze), vorbind despre o *semnificaţie* a frazei şi despre *sensul* unui enunţ. *Semnificaţia frazei* ţine de un ansamblu de instrucţiuni care ne conduce, plecând de la o situaţie particulară de comunicare, la sensul enunţului, iar *sensul enunţului* este o descriere a enunţării lui; el conduce spre o anumită concluzie pe care o are în vedere locutorul atunci când îl produce şi la care este aşteptat să ajungă şi interlocutorul acestuia.

Ducrot propune pentru delimitarea enunţului (corespondentul delimitării graniţelor enunţului la Bahtin) *criteriul autonomiei relative*, fapt care depinde de satisfacerea concomitentă a două condiţii: condiţia de *coeziune* şi cea de *independenţă*. Baza teoriei polifonice a lui Ducrot este susţinerea ipotezei bahtiniene conform căreia elementele unui enunţ constituie discursuri ce aparţin unor enunţiatori diferiţi. El operează cu următoarele concepte-perechi: 1. *subiect vorbitor* – producător al enunţului şi *subiect auditor* cu care acesta face pereche; 2. *locutor – alocutor*, prima componentă fiind instanţa care preia responsabilitatea actului de limbaj, garantul actului de enunţare performat de către subiectul vorbitor şi corespunde naratorului; 3. *enunţiator – destinatar*, primul concept indicând sursa enunţării căruia nu i se poate atribui, în sens strict, niciun cuvânt şi este instanţa care atribuie o „poziţie”, un „punct de vedere”. Enunţiatorul este responsabil de actele ilocuţionare, crede Ducrot, deşi nu are corespondent în plan narativ, apoi el indică actorii ale căror voci sunt exprimate de enunţ. Teoria polifoniei lingvistice a lui Ducrot este, în felul acesta, o extindere la

domeniul enunțului a lucrărilor lui Bahtin despre polifonia romanescă[1], o încercare de raportare a acestora cu noile achiziții în materie de naratologie. Instrumentele de lucru ale acestei teorii sunt lesne aplicabile în analiza relațiilor intertextuale ale unui text şi oferă un cadru pentru explicarea enunțurilor care fac trimitere explicită la alte enunțuri.

Explicarea fenomenului polifoniei prin prisma acordului şi a concilierii rămâne insuficientă dacă alt aspect – contradicția – este lăsat fără acoperire. Polifonismul romanului înseamnă şi articulare artistică a dinamicii **heteroglosiei** din lumea socială. Termenul de heterofonie din structura muzicală[2] îşi are corespondentul în analiza heteronomiei lingvistice şi literare a romanului. După Bahtin, încorporarea sincretică a heteroglosiei sociale în forma romanului este o tentativă descentralizatoare, subversivă în raport cu vechile abordări care serveau pentru a sprijini şi a legitima centralizarea şi ierarhizarea „sferei ideologico-verbale". Un fapt de netăgăduit ni se oferă atunci când vedem romanul „ca un tot întreg": el are multiple forme de stil şi de limbaje, fiind un sistem artistic structurat, înglobând diversitatea de „tipuri sociale de limbaje", de specii literare, de cronotopi etc. Această viziune se opune suficienței perspectivei tradiționale care presupunea că autorul se face responsabil de toată creativitatea ideologică, alcătuind irevocabil şi epicentrul sensului. O descriere detaliată a idiosincraziilor stilistice şi a raportării unui autor la o şcoală literară se arată a fi reducționistă şi irelevantă într-un text de factură dialogică cum sunt romanele lui Dostoievski, spre exemplu. Mai mult, această modalitate de interpretare şi fetişizare a autorului este fatală pentru actul de creație, căci impune valabilitatea unei expresii ideologice a forțelor care duc o luptă hegemonică pentru a unifica lumea.

Interpretarea textului ca sistem închis sau ca monolog autoritar, este facilitată, după Bahtin, de o serie de mişcări filosofice, literare şi lingvistice europene: de la Aristotel, Horațiu, Sfântul Augustin până la structuralismul lui Saussure, care au impus tradiția consolidării unei „limbi unificate" şi „oficiale". Directiva acestei limbi a fost formulată încă în Antichitate de vorbitorii cu pretenții de a utiliza o „limbă elitară", definită în contrasens cu aşa-numitele „limbaje inferioare" din stradă, piață şi alte locuri marginale, care şi-au propus să devină instituitori ai

[1] Bahtin semnează în capitolul al IV-lea din *Discursul în roman* un studiu intitulat *Locutorul în roman*, în care locutorul este considerat acel element prin care „plurilingvismul intră personal în roman". Locutorul în roman este „esențialmente un om social, istoriceşte concret şi determinat, iar discursul lui este un limbaj social (deşi în germene) şi nu un «dialect individual»". Locutorul este un „ideolog", iar cuvintele lui, „ideologeme". Locutorul este „reprezentarea artistică a limbajului", „imaginea limbajului". Vorbitorul în roman nu trebuie neapărat să fie un personaj, personajul fiind doar una dintre formele locutorului. Locutori sunt toți acei care vin cu o limbă socială în roman, ei sunt „imaginile vorbitorilor îmbrăcați în veşminte sociale şi istorice concrete" [2, p. 193].

[2] Deviere incidentală de la linia melodică de bază în cazul suprapunerii a două sau mai multe voci care intonează aceeaşi melodie [107, p. 453].

canonului lingvistic. Tendința centralizatoare a fost bruiată însă în permanență de tendințele descentralizatoare ale limbajelor heteroglose care, atâta timp cât vor exista, vor spulbera inevitabil şansa de unificare a lumii verbal-ideologice. În viziunea lui Bahtin, mediul natural al exprimării este o „*heteroglosie dialogizată*”, căreia îi corespunde şi un conținut ideologic specific. Pentru cei care văd sfera comunicativă ca pe un teren de luptă permanentă între forțele schimbării, diversificării şi stabilității, sensul nu va încremeni nicicând.

Din punct de vedere istoric, formațiunile sociale care au adoptat un sistem lingvistico-ideologic monolitic au demonstrat, în opinia lui Bahtin, o conştiință predominant magică sau mitologică. Pe eşafodajul gândirii mitice, promovând stabilitatea dintre sens şi expresia lingvistică corespunzătoare, elitele religioase ale Evului Mediu şi-au edificat şi au impus viziunea asupra lumii. Cultura modernă a Renaşterii nu a mai putut tolera opresiunea monologică şi, deschizându-se spre o multiplicare de influențe lingvistice şi artistice, a inițiat un adevărat proces de heteroglosizare a societății. Eliberată de constrângerile unidimensionale ale gândirii mitice şi proliferând punctele de vedere social-ideologice, cultura nouă pune capăt hegemoniei limbii oficiale unice şi unitare. Pe fundalul influenței limbilor şi a mentalităților „străine”, limba națională e nevoită să elaboreze şi să promoveze forme mai reflexive şi mai autocritice de conştiință. Bahtin susține că această diversificare internă a limbii naționale poate fi mai bine înțeleasă prin prisma unei tipologii a „genurilor verbale” care să includă toate „tipurile relativ stabile” de limbi social-ideologice: formele oratorice sau jurnalistice, limbajul pieței, dialectele rurale, limbajele profesionale, ale generațiilor etc. [70, p. 237]. Toate aceste limbi heteroglote exprimă câte un punct de vedere specific asupra lumii, câte un sistem relativ coerent de valori, semnificații şi indicii de spațiu şi de timp, moduri de intenționalitate, intonații, evaluări, deci lumi diferite. Limbile heteroglote se luptă între ele, coexistă şi se corelează dialogic, investind şi animând conştiința umană cu diverse modele de motivație şi de acțiune.

În literatură tendința *hetero*- instituie un dialog cu limba literară univocă şi cu genurile privilegiate. Aşa-numitele „genuri superioare”: epopeea, tragedia, lirica în Antichitate şi poezia lirică în modernitate au fost permanent amenințate cu destituirea din funcția directoare a vieții literare. Aşa s-a întâmplat în cazul romanului care a apărut în momentul de criză a literaturii oficiale şi de prefigurare a unei noi conştiințe culturale. Instituind unghiul heterolingvismului asupra literaturii, romanul a celebrat eliberarea conştiinței. Astfel că romanul este cea mai expresivă formă artistică a poliglosiei lumii noi şi a conştiinței literare creative care a impulsionat-o. Acest gen este cu adevărat „expresia percepției galileene a limbii”, căci, prin refuzul recunoaşterii

limbii sale proprii ca centru verbal şi semantic al universului ideologic, el neagă absolutismul limbii unice şi unitare. Libertatea de gândire determină „*vagabondajul lingvistic al conştiinţei literare*", „*lipsa de adăpost*" a conştiinţei care individualizează acest gen democratic. În lumina acestei libertăţi, limbajul literar nu este decât unul dintre limbajele plurilingvismului romanesc, limbaj care a intrat în relaţii dialogice îmbogăţitoare cu limbajele extraliterare.

Limbajul romanului este un *hibrid* din punctul de vedere al limbajului şi al conştiinţei lingvistice întrupat în acesta, constituind amestecul a două şi mai multe limbaje sociale, a două sau mai multe conştiinţe lingvistice, separate de epocă sau de diferenţierea socială. Hibridul literar romanesc, care construieşte imaginea limbajului, este indisolubil legat de hibridul social-lingvistic, adică este „nu numai bivocal şi biaccentuat (ca în retorică), dar şi bilingv", el include „nu numai două conştiinţe individuale, două voci, două accente, ci două conştiinţe sociolingvistice" [2, p. 223]. Fiecare dintre formele lingvistice intrate în hibridul romanesc reprezintă puncte de vedere asupra lumii, constituind un hibrid semantic social concret. Hibridul semantic este în mod inevitabil intrinsec dialogic. Dialogizarea intrinsecă a hibridului romanesc înseamnă dialogul punctelor de vedere social-lingvistice, contopirea, dar şi distorsionarea acestora. Fiind lipsit de unitatea subiectului şi a sensului, modelul plural, antitotalitar, antiteologic al **romanului hibrid** se construieşte ca o permanentă contradicţie. Contopirea şi distorsionarea, asocierea prin disociere a limbajelor a făcut din roman o „specie-mutant", care pune în dialog variate genuri. Dialogul însă, spre deosebire de logica dialectică, este forţa pozitivă, productivă şi incitatoare, forţa creativă prin excelenţă.

ROMANUL CA DIALOG CU „MEMORIA GENULUI”

Poetica istorică a romanului

Necesitatea elaborării unor categorii ce ar pune în evidenţă atât unitatea, cât şi varietatea romanului i-a determinat pe formaliştii ruşi să întemeieze o direcţie aparte în cadrul noii discipline, intitulată *poetica istorică*. Făcând apel masiv la lingvistică, de unde au preluat concepte şi modele de analiză, aceşti poeticieni şi-au propus să descrie felul în care diversele procedee ale romanului îşi modifică funcţiile de-a lungul istoriei. După cum era de aşteptat, după mai multe luări de poziţie antistructuraliste, Bahtin a manifestat rezerve şi faţă de acest principiu formalist, axat, în general, pe rezolvarea teoretică a antinomiilor formă-istorie, sincronie-diacronie, structură-evoluţie. Poetica istorică, după părerea lui, nu trebuia să se edifice pe abstractizări teoretice, ci să urmeze o metodă care nu putea fi decât istorică, lucru evident pornind chiar de la titulatura disciplinei. Tendinţa de abstractizare este dovada expresivă a dorinţei de uniformizare monologică, iar principiul istorismului, dimpotrivă, contribuie la cultivarea sensibilităţii pentru diversitate şi la suscitarea „gândirii dialogice participative”.

Este un fapt unanim acceptat că *Problemele poeticii lui Dostoievski* reprezintă nu atât o revoluţionare a cercetării sub aspectul limbii şi al stilului, cât o revizuire reuşită a concepţiilor estetice şi filosofice asupra literaturii. Exegeza literară a lui Bahtin se construieşte în permanenţă ca un dialog cu cei mai importanţi gânditori filosofi şi esteticieni, începând cu secolul al XVIII-lea, ca Wieland, Lessing, Fielding, cu ideologi germani ca Schelling, Hegel, F. Schlegel, Nietzsche, Cohen ş.a. şi, desigur, cu cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai Şcolii formale ruse: Şklovski, Tomaşevski, Tânianov, Eihenbaum ş.a. Se poate spune lesne că poetica dialogică emerge nu numai dintr-o *filosofie a limbii*, ci şi dintr-o autentică *filosofie a literaturii*, ce constituie prisma prin care este analizat şi romanul (*filosofia romanului*).

Concepţia lui Bahtin despre roman s-a constituit de-a lungul mai multor ani şi a devenit parte integrantă de importanţă primordială în sistemul lui de gândire. Ea începe să se profileze încă de la început în polemicile antiformaliste ale savantului. Încă în *Metoda formală în ştiinţa literaturii*, el critica tendinţa acestora de a „rupe” opera de realitatea comunicării sociale şi de a concepe genul ca pe o „combinare aleatorie de procedee aleatorii” [3, p. 182]. Tot aici Bahtin se arăta refractar la definiţia

de roman a lui Şklovski care considera culegerea de nuvele ca fiind predecesoarea formei romaneşti, reducând istoria romanului la combinarea şi „însăilarea" nuvelelor. Replica nu a întârziat să apară: „Niciun fel de unificare exterioară a nuvelelor nu poate înlocui unitatea interioară a realității adecvată romanului" [3, p. 184]. Ulterior, în studiul *Eposul şi romanul*, Bahtin va continua să le reproşeze formaliştilor încercarea de a analiza romanul ca „un sistem determinat de trăsături constante şi fixate" şi de a-l raporta la un canon de gen. O atare abordare va eşua ineluctabil, căci romanul principial nu poate avea trăsături fixe şi nici nu poate fi încadrat într-un canon universal, fiind „singurul gen în devenire şi niciodată gata constituit". Lipsa canonului de roman se explică prin faptul că el prezintă, spre deosebire de epopee, realitatea „în lumina zilei de azi", în prezent, iar prezentul, se ştie, potențează evoluții nebănuite. [108, p. 447].

Dacă în cazul celorlalte genuri cu o structură fixă, canonică, teoria literaturii nu întâmpină mari probleme, atunci când vine vorba de roman, lucrurile se prezintă altfel. Bahtin nu atribuie romanului o definiție concretă şi nici nu impune un canon al romanului, abordându-l ca un gen neterminat, aflat mereu în devenire. În studiul *Eposul şi romanul*, savantul propune trei trăsături esențiale care deosebeşte romanul de celelalte genuri: 1) tridimensionalitatea stilistică, legată de conştiința plurilingvă realizată în interiorul lui; 2) transformarea fundamentală a coordonatelor temporale ale imaginii literare; 3) apariția unei noi zone de structurare a imaginii literare, a zonei de contact maximal al romanului cu prezentul (contemporaneitatea) în devenire. Prima particularitate stilistică este marcată de plurilingvismul dinamic al timpului nou, a noilor relații care se stabilesc între limbă şi realitate. Spre deosebire de celelalte genuri, romanul a apărut şi a existat în condiții de plurilingvism.

Coordonatele temporale ale imaginii literare în roman se deosebesc de cele din epopee prin trei trăsături distinctive: 1. obiectul epopeii îl reprezintă trecutul istoric idealizat al unei națiuni („trecut epic" în terminologia lui Bahtin, „trecut absolut" în cea a lui Goethe şi Schiller); 2. izvorul epopeii trebuie căutat în tradiția națională care, în fond, asimilează experiența individuală şi imaginația ei liberă; 3. lumea epopeii este un eveniment consumat şi consacrat şi se situează la o „distanță epică" față de contemporaneitate, de cântărețul şi ascultătorii lui. Romanul apare atunci când lumea imaginată se află în acelaşi plan temporal şi axiologic cu cel care are misiunea de a evoca această lume şi, respectiv, cu ascultătorii lui, atunci când este eliminată distanța epică. Noua *zonă de contact* cu prezentul oferă posibilitatea de a interveni în semnificație, lucru care e cu neputință în privința epopeii [108, p. 448-449].

Romanul se află la interferența cu elementul *prezentului neterminat* care nu-i permite să înghețe în canon. Romancierul este atras de ceea ce nu e finisat încă, el

poate să apară în spațiul imaginii sub orice mască, poate figura momente autentice din viața personală, se poate amesteca în dialogul eroilor săi, polemizând cu ei. În acest spațiu autorul se află în acelaşi plan cu eroii săi, cuvântul lui având aceleaşi coordonate temporale cu cele ale eroilor săi cu care intră în contact dialogic. În această zonă de contact e posibilă figurarea imaginii autorului. Ea oferă posibilități formal-compoziționale şi de stilizare nebănuite.

În recenzia la *Teoria literaturii* a lui B. Tomaşevski, Bahtin polemizează şi cu renumita clasificare a romanului în baza sumării sau dezvoltării unor nuvele, găsind-o incapabilă să explice unele genuri istorice concrete. Unitatea romanului nu se obține printr-o legătură de nuvele, căci o astfel de abordare a lucrurilor duce iremediabil la ignorarea organicității lui ca gen şi la pierderea „ansamblului" romanesc. Romanul este, după Bahtin, o „*formă tipică de extindere maximală a enunțului*" care, aidoma enunțurilor verbale, stabileşte relații dialogice cu alte enunțuri (romane).

Într-un amplu studiu, intitulat semnificativ *Problema genurilor verbale*, Bahtin revine la acest subiect, care va deveni în curând un fel de refren obsesional: „Romanul în întregul lui este un enunț, la fel ca replicile dialogului cotidian sau ca o scrisoare privată (având aceeaşi natură), dar, spre deosebire de ele, acest enunț este de gradul doi (complex)" [70, p. 239]. Genurile reprezintă convenții sociale, ele corespund unor situații tipice de comunicare verbală, unor teme tipice şi, în consecință, unor contacte specifice între semnificațiile cuvintelor şi realitatea concretă în anumite circumstanțe tipice. Romanul ca gen se arată a fi, pe de o parte, ansamblul tipic al cuvântului artistic, bivocal şi dialogic prin excelență, iar pe de alta, el se constituie din formațiuni semnificative din punct de vedere estetic şi tipologic constante ce şi-au conservat caracterul şi semnificația într-o perspectivă istorică îndelungată. Ca şi celelalte genuri, romanul este o entitate care trăieşte în prezent, dar îşi aminteşte în permanență trecutul, ultima particularitate fiind numită de Bahtin „*memoria genului*". Studiul istoric al poeticii romanului este chemat să cerceteze anume acest aspect.

La o altă etapă a activității, desemnată de studiul *Problema conținutului, a materialului şi a formei în creația literară*, Bahtin oferă precizări importante privind obiectul de studiu al poeticii istorice. Introducerea noțiunii de „obiect estetic", care reprezintă, repetăm, „conținutul activității (al contemplării) estetice orientate asupra operei", şi delimitările de rigoare între formele arhitectonice şi formele compoziționale contribuie esențial la definirea obiectului de cercetare al acestei discipline, în ale cărei arii de investigație trebuie să stea *geneza şi evoluția de-a lungul istoriei a obiectului estetic şi a arhitectonicii sale în formele artistice*. În alți termeni, poetica istorică sau dialogică ar trebui să urmărească *varietatea de relații intersubiectuale între* „*eu*" *şi* „*celălalt*", *între autor şi eroul lui*, fixată de roman la o anumită etapă de evoluție.

Cele două linii stilistice

Potrivit lui Bahtin, în toate epocile au existat unele genuri verbale de o popularitate şi răspândire deosebită în sfera extraliterară care au penetrat limba literară, având drept efect distorsionarea canonului existent şi îmbogățirea discursului literar cu o nouă formă stilistică a relației autor-erou [70, p. 243-244]. Intervine aici, în ajutorul poeticii istorice, studiul stilistic, care are menirea să evalueze gradul de pătrundere a „cuvântului străin” în limbajul romanului. În funcție de raportul autor – erou, Bahtin distinge două linii stilistice proeminente în istoria romanului european care, după el, au determinat evoluția celor mai importante variante romaneşti din literatura universală. Prima linie stilistică o constituie aşa-numitele „*romane sofistice*”, care au dat tonalitatea sobră a stilului monologic, abstract-rectiliniu şi idealizant. Din ele îşi trag rădăcinile romanul medieval, romanul galant din secolele XV–XVI, romanul pastoral, romanul baroc, romanul iluminiştilor. Chiar dacă romanele sofistice admit diversitatea manierelor lingvistice, acestea se află „în acelaşi plan verbal-semantic”, adică *exprimă intențiile autorului*. Ele exclud posibilitatea dialogului cu limbajele existente ale plurilingvismului şi, respectiv, cu pozițiile axiologice şi sensurile „străine”.

Dimpotrivă, cea de-a doua linie stilistică, demarată încă în Antichitate prin câteva genuri eterogene cum sunt nuvela realistă, satira, unele forme ale biografiei şi autobiografiei, diatriba retorică, genurile epistolare, demonstrează existența în germene a unei „orchestrații romaneşti autentice a sensului prin intermediul plurilingvismului”. Anume aceste genuri au pregătit terenul pentru apariția principalelor variante ale genului romanesc. Stilul autorului unui astfel de roman este „determinat de atitudinea esențială şi creatoare a discursului față de obiectul său, față de locutorul însuşi şi față de discursul celorlalți” [2, p. 243]. Scriitorii care au fost refractari la stilul idealizant, cum sunt Rabelais, Cervantes, Goethe, Dostoievski ş.a., s-au impus în literatură în mod deosebit.

Tipurile de universuri romaneşti: cronotopul

Pentru Bahtin, structura romanului constituie un *model de lume* cu un sistem de semne specifice, eliberat de ambiții metafizice. Tocmai prin imposibilitatea racordării universurilor romaneşti contemporane la o origine absolută se evidențiază disponibilitatea acestora de a accepta reprezentările ce țin de bogata tradiție istorică

a genului. De aceea, universul romanesc, după Bahtin, este unul dinamic, în mişcare şi transformare continuă. E uşor de întrevăzut aici cadrul de dialog cu fizica, mai ales cu teoria relativității şi cu concepția dinamică despre univers, elaborate de Einstein. Influențat de interpretările einsteiniene privind legile de guvernare a realității, savantul adoptă pentru analiza poetică a universurilor romaneşti termenul **cronotop** („timp-spațiu”), care reprezintă „conexiunea esențială a relațiilor temporale şi spațiale, valorificate artistic în literatură” [2, p. 294].

Studiul amplu *Formele timpului şi ale cronotopului literar în roman*. *Eseuri de poetică istorică* reprezintă poate cele mai interesante reflecții referitoare la problema raportului categoriilor de spațiu şi timp în literatură. Până la Bahtin timpul artistic a fost cercetat sub mai multe aspecte de reprezentanții Şcolii formale. Bahtin percepe „timpul artistic” categorie ontologică, existențială, asociindu-l şi studiului de „spațiu artistic”. Se pare că Lessing a fost primul care a vorbit într-un eseu de estetică (*Laocoon*. *Despre limitele picturii şi ale poeziei*) despre raportul spațiu-timp în opera plastică şi în poezie. Potrivit filosofului german, timpul şi spațiul în artă reprezintă un sistem specific de semne care servesc pentru a transmite informații axiologice şi artistice. În virtutea capacității sale de conservare şi comunicare a sensurilor, cronotopul are o importanță primordială în constituirea genului romanesc.

Punctul de plecare în teoria lui Bahtin despre cronotop au fost ideile lui Veselovski referitoare la *motiv*. Spre deosebire de motiv, care este doar un element al subiectului, cronotopul condiționează tipul de roman. Prin intermediul cronotopului evenimentele din roman se vizualizează, numai în interiorul lui evenimentul devine imagine artistică. Acest lucru este posibil grație capacității de fuzionare a indiciilor spațiale şi temporale într-un ansamblu concret şi datorită particularității timpului de a se „condensa”, „comprima” şi a „deveni lizibil din punct de vedere artistic”. Datorită cronotopului, evenimentele istorice, viața şi mentalitatea umană şi alte elemente ale romanului precum sunt reflecțiile, concluziile, abstractizările sau diversele idei ale omului se umplu cu „carne şi sânge, devin imagini artistice”. Prin urmare, cronotopul are funcție figurativă şi desemnează un tip de realitate artistică specifică unui tip de roman.

Trebuie menționat faptul că Bahtin foloseşte categoria de cronotop pentru a delimita formele de gen în procesul de cunoaştere artistică. Potrivit lui, *unitatea artistică a operei literare* în raporturile sale cu realitatea se datorează capacităților coagulante ale cronotopului; anume cronotopul asigură, spre exemplu, unitatea sincretică a romanului grec care are în componența sa elemente de poezie bucolică, motive de aventură, reflecții şi vorbirea genurilor retorice. Scopul eseurilor de poetică istorică, pe care le-a întreprins Bahtin, era să surprindă acest proces unificator pe baza

materialului oferit de diversele variante ale romanului european. Identificarea tipurilor de cronotopi le permit cercetătorilor să pună într-o linie genetică romanul antic, cel al lui Rabelais şi romanele din secolului al XX-lea. Fiind „materializare principială a timpului în spațiu", „centrul concretizărilor plastice, al întregului roman", cronotopul devine un instrument de analiză a marilor unități ale imaginației culturale, constituite istoric [2, p. 482].

Într-o altă lucrare intitulată *Despre o tipologie istorică a romanului*, Bahtin îşi anunță intenția de a urmări un sistem de varietăți tipologice ale romanului prin prisma categoriei de cronotop. Pornind de la imperativul poetic diriguitor de a identifica modalitatea prin care are loc în literatură crearea imaginii *omului în devenire*, savantul analizează câteva tipuri de roman: *romanul călătoriilor*, *romanul încercărilor*, *romanul biografiei şi autobiografiei*, *romanul devenirii şi educației*. Lista nu a fost nicicând continuată, acest proiect al lui Bahtin rămânând, ca orice proiect al lui, deschis spre completare.

Romanul antic şi cronotopii lui

Antichitatea a fost leagănul celui mai plastic gen al literaturii europene – romanul, căci a jucat un rol esențial în evoluția istorică a acestuia. Perioada de tranziție de la etapa clasică la elinism este definitorie pentru apariția formelor de bază ale romanului şi constituirea „tipurilor de unități romaneşti", adică a *cronotopilor*. Rădăcinile romanului trebuie căutate în proza istorică şi geografică, în retorică şi în tratatele de artă ale vechilor greci. Mai aproape de sfârşitul epocii antice, elementele constitutive ale acestora s-au reorganizat în narațiuni mai mult sau mai puțin stabile. Mărturie în acest sens ne stau romanele alexandrine ale lui Aelianus, Aristoxenes, Athenaeus, Digenes, Laertius, Diodor, precum şi cele ale lui Apuleius şi Petronius. Interesante sub aspectul însemnelor, numite mai târziu romaneşti, se arată a fi celebra istoriografie a lui Herodot şi, mai ales, cea a lui Xenofon din Efes, discipolul lui Socrate, ale cărui lucrări, potrivit unor savanți, satisfac, pentru prima dată cerințele de roman. La fel de valoroasă pentru constituirea romanului grec este contribuția artei oratorice, a *panegiricelor*, *invectivelor*, *encomioanelor* şi a altor forme de elocință dialogică. Aceste tipuri de narațiuni prozastice au stat la baza principalelor linii de dezvoltare ale romanului european: **epică**, **retorică** şi **carnavalescă**.

Potrivit lui Bahtin, romanele antice pot fi împărțite, în funcție de conexiunea pe care o realizează cronotopul, în trei grupuri: *romanul de aventuri şi al încercării*,

roman de aventuri şi de moravuri, *romanul biografic şi autobiografic*. Primul tip al romanului antic, **romanul de aventuri şi al încercării**, numit şi **romanul „grec”** sau **„sofistic”**[1], s-a constituit în secolele II–IV d. Hr. Subiectele romanelor de aventuri din perioada respectivă sunt atât de schematice, încât pot fi reduse la o singură formulă. De regulă, acestea descriu dragostea a doi tineri frumoşi şi moralmente perfecți care se confruntă cu o sumedenie de obstacole menite să le pună la încercare puterea sentimentelor. Spre sfârşitul romanului însă toate se potrivesc cât se poate de bine pentru o căsătorie fericită. *Timpul aventurii* este definitiv pentru formarea noii unități romaneşti. Ceea ce caracterizează acest timp este „ruptura”, „pauza” ce se interpune celor două puncte cardinale ale subiectului: prima întâlnire a eroilor şi reunirea lor într-o căsătorie. Toate evenimentele ce compun subiectul romanului se desfăşoară în acest „hiat extratemporal”, care în niciun fel nu schimbă existența eroilor, ei rămânând la fel de perfecți până la capăt. Timpul în romanele de aventuri nu are durată biologică de vârstă şi nici nu ține cont de ciclicitatea naturii care ar introduce în el ordinea temporală şi normele de măsură umană. Lipsesc cu desăvârşire indiciile timpului istoric şi particularitățile epocii.

Caracterului abstract al timpului îi corespunde o organizare internă la fel de abstractă, pur tehnică. Ştim doar că pentru eroi este important „să izbutească să fugă”, „să ajungă din urmă”, „să se întâlnească”. Alcătuit dintr-o serie de segmente scurte de aventură, timpul se organizează pe orizontală datorită formulelor specifice „deodată” şi „tocmai”. Logica întâmplării coordonează întregul şir temporal al romanului grec; totul se desfăşoară ca o „simultaneitate întâmplătoare şi o coincidență întâmplătoare”, ca în renumitele romane ale lui Walter Scott ceva mai târziu. Specifice timpului de aventură sunt predicțiile, visele revelatoare, presimțirile, inserția forțelor iraționale în viața şi destinul uman. Ceea ce determină formarea cuplului de îndrăgostiți nu este sentimentul, ci *întâlnirea*, elementul care deține supremația în constituirea tipului de roman, excepție făcând doar romanul pastoral al lui Longos, *Dafnis şi Chloe*, care a impus cronotopul idilei în aşa măsură încât acesta a devenit unul diriguitor în romanul sentimental al secolului al XVIII-lea. Mai târziu, motivul cronospațial al întâlnirii a determinat apariția altui cronotop – cel al drumului, motivul întâlnirii capătă la Schelling, Scheller şi, mai ales, la Martin Buber semnificații metafizice.

Universul romanelor greceşti este unul *străin* şi *abstract*; la fel de abstractă, elementară, precisă, formală, aproape matematică este legătura dintre timp şi spațiu. Pe tot timpul aventurii omul rămâne esențialmente neschimbat; eroul romanului

[1] Bahtin îşi face analizele în baza următorului material: *Etiopicele* de Heliodor, *Întâmplările Leucippei şi ale lui Clitofon* de Achilleus Tatios, *Chaireas şi Kallirhoe* de Chariton, *Ephesiaka* de Xenofon din Efes, *Dafnis şi Chloe* de Longos.

grec este identic cu sine însuşi de la început până la capăt, indiferent de greutatea încercărilor prin care trece. *Cronotopul aventurii* a creat *omul particular*, privat, izolat de evenimentele ce au loc în țară, oraş, grup social, neam şi chiar în familia sa. El nu se percepe drept o parte a ansamblului social, deosebindu-se prin aceasta de *omul public* şi *politic* al romanului geografic de călătorii. În cadrul acestui cronotop, „evenimentele vieții particulare nu depind şi nu sunt interpretate prin prisma evenimentelor social-politice, ci, dimpotrivă, evenimentele social-politice capătă semnificație în roman numai datorită relației lor cu evenimentele vieții particulare" [2, p. 323]. Tipul respectiv de roman a creat familia spirituală de scriitori reprezentată de Voltaire (cu *Candid*), Walter Scott (cu romanele istorice), Scudèry, Lohenstein, La Calprenède etc.

Al doilea tip al romanului antic este numit convențional **roman de aventuri şi de moravuri** şi este perfect ilustrat de cele două capodopere ale latinității: *Satyriconul* lui Petronius şi *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Mai cu seamă, cea de-a doua operă desemnează cronotopul ce reuşeşte asocierea timpului aventurii şi al moravurilor. La baza acestui roman stau ideea de metamorfoză şi cea a inevitabilității încercărilor în viață, ce îşi trag rădăcinile din filosofia antică, din misterii şi din folclorul fantastic. La Apuleius, metamorfoza capătă un caracter particular, ea a devenit o formă de înțelegere şi reprezentare a *destinului particular al omului* rupt de întregul cosmic şi istoric. Spre deosebire de romanul grec de aventuri, în *Metamorfoze* eroul nu călătoreşte într-o lume abstractă şi străină, ci într-o lume reală, cunoscută. Subiectul romanului nu este limitat între două puncte ale călătoriei, ci descrie viața lui Lucius în derulare. Ideea metamorfozei contribuie la crearea imaginii unui erou diferit de cel al romanului grec, erou care „devine un altul" în momentul crizei. Momentele esențiale ale romanului sunt *criza* şi *renaşterea*, cărora le corespund cele două imagini deosebite ale eroului de până la şi de după criză.

Nu se poate spune însă că timpul romanului de aventuri şi de moravuri este unul *biografic*, căci în mare viața lui Lucius se desfăşoară dincolo de limitele romanului, acesta surprinzând doar momentele ei excepționale, neobişnuite. Un alt aspect esențial al acestui tip de roman este caracterul lui de *confesiune*; toate aventurile prin care trece eroul lui Apuleius sunt percepute ca *pedeapsă*, *ispăşire* şi *pocăință*. Mai târziu acest tip va transpărea în celebrele romane ale lui Cervantes, Scarron, Defoe, Marivaux, Smollett, Lesage, Dickens şi Thackeray.

Între romanul de aventuri şi de moravuri şi cel de-al treilea tip de roman antic – **romanul biografic şi autobiografic** – există o oarecare asemănare. La baza acestui tip de roman (auto)biografic stă timpul biografic şi imaginea „omului care-şi parcurge

drumul vieții" (Bahtin are grijă să menționeze că Antichitatea nu a avut romane (auto) biografice, ci doar forme de (auto)biografie). Două la număr ar fi tipurile esențiale de autobiografie în Grecia clasică: **tipul platonician** creat de Platon în *Apologia lui Socrate* şi *Fedon* şi cel al **(auto)biografiei retorice**. Tipul platonician de autobiografie a consacrat imaginea eroului-căutător al „adevăratei cunoaşteri", viața căruia se consumă în scepticism autocritic şi totală ignorare de sine ca individ. Credința în cunoaşterea adevărată animă acțiunile eroului care parcurge, de regulă, o serie de şcoli filosofice sau trece proba unor încercări ale sufletului ce îi modelează viziunea. Periplul căutătorului adevăratei cunoaşteri se organizează, de regulă, pe verticală, ca o înălțare continuă spre contemplarea ideilor pure. Timpul real al vieții eroului se dizolvă aproape în întregime în timpul abstract al acestor idei.

Începând prin a menționa că formele clasice ale (auto)biografiilor n-au avut un caracter livresc, Bahtin identifică originea acestora în *encomion* (elogiul funebru, de pomenire a celor decedați, care a înlocuit vechea „jeluire" – trenos) şi în discursurile oratorice din *piața publică* („agora"). Mai curând, pentru prima dată conştiința autobiografică s-a cristalizat în discursurile legate de anumite evenimente social-politice, ținute în fața publicului larg al pieței, care urmăreau fie proslăvirea cuiva, fie autojustificarea vorbitorului. (Auto)biografia retorică consacră ideea unei persoane deschise către *cealaltă* persoană; a omului care „este deschis sub toate laturile sale; el este în întregime în afară, în el nu există nimic «doar pentru sine», nimic care n-ar putea fi supus unui control şi unui raport public, de stat. Aici totul, fără excepție, era public" [2, p. 349].

Cronotopul pieței a şters diferența dintre modul de abordare a vieții altuia şi modul de abordare a propriei vieți, dintre punctul de vedere biografic şi autobiografic, căci, până la urmă, totul devine biografie. În epoca romană integritatea clasică a omului public s-a dezagregat, făcând posibilă conştientizarea diferențelor ce pun graniță între sinele meu şi altă persoană. Doar mai târziu imaginea omului în literatură se va construi pe două planuri deosebite: cel interior şi cel exterior, dar pentru grec deocamdată omul este „întru totul văzut şi auzit, este cu totul în exterior". În viziunea lui Bantin, literatura din epocile ulterioare, începând cu cea latină, a denaturat imaginea omului, el devenind un însingurat implacabil: „Omul privat şi izolat – „omul pentru sine" – şi-a pierdut unitatea şi integritatea determinate de principiul public. Pierzând cronotopul popular al pieței publice, conştiința lui de sine n-a putut găsi un alt cronotop, la fel de real, unitar şi unic; astfel, ea s-a fărâmițat şi s-a separat, a devenit abstractă şi ideală" [2, p. 353]. Rabelais, Goethe şi Dostoievski au încercat în fond să creeze noi forme artistice de „exteriorizare totală a omului".

Cronotopul romanului medieval

Se ştie că romanul medieval constituie o verigă importantă în istoria genurilor narative ale literaturii europene. Cea mai strălucită formă a acestuia a fost, desigur, **romanul cavaleresc**, care a cunoscut o popularitate fără precedent în această perioadă. Momentul de înflorire a genului a fost consemnat de romanele cavalereşti sau curteneşti *Lancelot*, *Perceval* etc. Chretien de Troyes (în Franța) şi *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (în Germania). În viziunea lui Bahtin, forma romanului cavaleresc a evoluat din cea a romanului grec, dat fiind faptul că în el întâlnim aceleaşi serii de fragmente-aventuri organizate abstract, aceeaşi simultaneitate şi nonsimultaneitate întâmplătoare a fenomenelor, acelaşi joc de distanțare şi apropiere, aceleaşi temporizări. Lumea străină şi abstractă, eroul pus la încercare, amestecul de fapte reale şi misterioase caracterizează cronotopul romanelor cavalereşti. Cu toate acestea, în timpul aventurii a apărut un element esențialmente nou: rupturile („hiaturile extratemporale") şi crizele devin lucruri aproape obişnuite. Însuşi miracolul se arată obişnuit, iar imprevizibilitatea – previzibilă.

Eroul romanelor cavalereşti este un aventurier lucid într-o lume miraculoasă şi această calitate îi permite să-şi păstreze perfect identitatea. Poetica miraculosului modelează într-un fel aparte timpul, el se hiperbolizează fabulos: „orele se lungesc, zilele se comprimă până la dimensiunea clipei, iar timpul însuşi poate fi vrăjit" [2, p. 374]. Aşa-numitul „joc subiectiv cu timpul", extensiunile şi comprimările lui emoțional-lirice dictează o organizare spațială la fel de subiectivă. Jocul subiectiv al perspectivelor spațio-temporale va exonda în istoria ulterioară a romanului, spre exemplu, la romanticul Novalis în *Heinrich von Ofterdingen*, şi chiar în prozele simboliştilor şi ale expresioniştilor. În Evul Mediu, cea mai spectaculoasă organizare subiectivă a spațiului şi timpului a avut-o, după Bahtin, Dante Alighieri, care a ilustrat în *Divina comedie* verticala medievală a „lumii de apoi". Iar după câteva secole „cea mai profundă şi cea mai sistematică organizare de acest gen" a fost realizată de Dostoievski.

Paralel cu romanul cavaleresc proliferat de feudalii de la curte, în piețele publice se dezvoltă o altă literatură, „neoficială", de sorginte folclorică şi semifolclorică, cu un profund demers satiric şi parodic. Aceste forme creează trei figuri de o mare însemnătate în evoluția ulterioară a romanului european: *picaro*-ul, *măscăriciul* şi *prostul*, cărora le corespund un cronotop special. Figurile picaroului, măscăriciului

şi prostului au apărut pe estradele din pieţele publice; de spaţiul acesta expus sub cerul liber sunt legate destinele şi statutul lor aparte, sui-generis: „*străini* în această lume, nu se solidarizează cu niciuna dintre situaţiile de viaţă existente în această lume, niciuna nu le convine, căci ei văd reversul şi falsitatea fiecărei situaţii" [2, p. 381]. Orice situaţie de viaţă le oferă acestora pretexte pentru a crea o nouă mască, fapt ce s-a dovedit a fi foarte important pentru constituirea imaginii artistice a omului în roman. Influenţa figurilor picaroului, măscăriciului şi prostului s-a exercitat în două direcţii: în primul rând, ele au influenţat *poziţia* şi *imaginea autorului în roman* şi, în al doilea rând, ele au intrat în universul operei şi în calitate de personaje centrale. Atitudinea ironică vizavi de faptele pe care le prezintă aceştia de pe scenă a marcat poziţia autorului medieval faţă de evenimentele romanului său. Ca şi picaroul, măscăriciul şi prostul, „romancierul are nevoie de o adevărată mască formală şi de gen, care să definească atât poziţia lui faţă de observarea vieţii, cât şi faţă de punerea în lumină a acestei vieţi".

Romancierul adoptă măştile pentru a avea privilegiul neparticipării la viaţa discursului său. „A fost găsită – susţine Bahtin – forma existenţei omului – participant la viaţă, dar care de fapt nu ia parte la ea, veşnică iscoadă a acestei vieţi şi reflectant al ei, identificându-se totodată formele specifice ale reflectării vieţii: punerea ei în lumină. (Punerea în lumină a vieţii şi a sferelor ei specific private, de pildă, a celei sexuale…)" [2, p. 383]. Totodată, romancierul medieval capătă posibilitatea să-şi manifeste dezacordul faţă de regimul oficial, să deconspire orice convenţionalitate viciată şi falsă în relaţiile umane. Elemente ale acestei poetici pot fi întâlnite la Quevedo şi Rabelais, în satira umanistă germană, la Goethe, Scarron, Lesage, Marivaux, Voltaire, Fielding, Smollett şi mai ales la Swift.

Picaroul, măscăriciul şi prostul au generat *figura excentricului*, care reprezintă o formă aparte de dezvăluire a *omului interior* şi a *„subiectivităţii libere şi de sinestătătoare"*, ce a jucat un rol foarte mare în istoria romanului de la Sterne, Goldsmith, Jean Paul, Dickens, Thackeray până la Dostoievski ş.a. Naraţiunile excentricilor se construiesc după alte mecanisme decât cele poetice: ele sunt, începând cu romanul medieval, „parodie", „glumă", „umor", „ironie", „grotesc", „şarjă" etc. În Renaştere aceste forme au distrus verticala lumii de apoi şi au pregătit terenul pentru „restabilirea unităţii spaţio-temporale a lumii pe o treaptă nouă de dezvoltare, mai temeinică şi mai complicată" [2, p. 388]. Picaroul, măscăriciul, prostul şi excentricul restabilesc caracterul public al figurii umane şi reprezintă un bun material ilustrativ în estetica lui Bahtin, în general, şi în analiza cronotopului rabelaisian şi goethean, în particular. Ele creează o modalitate specifică de exteriorizare a omului – *râsul*.

Cronotopul rabelaisian

Ceea ce este foarte evident în romanul lui Rabelais sunt neobişnuitele întinderi spaţio-temporale legate direct de specificul descrierilor călătoriilor şi ale campaniilor militare, dar şi de dorinţa scriitorului de a prezenta valorile în conformitate cu dimensiunile spaţio-temporale. Până la concentrarea universurilor privat-camerale ale romanului modern, spiritul medieval contează pe „creşterea" spaţio-temporală. Atât lumea cât şi personajele romanului lui Rabelais au proporţii extrem de mari, deosebindu-se polemic de personajele disproporţionate în sens invers din literatura bisericească şi din cea a feudalilor, care aveau tendinţa să minimalizeze importanţa vieţii terestre. La ei „valorile sunt ostile realităţii spaţio-temporale (…), mărimea este simbolizată prin micime, puterea – prin slăbiciune şi neputinţă, eternitatea – prin clipă" [2, p. 390]. Mult discutatul realism fantastic al lui Rabelais este obţinut prin distrugerea sistematică a legăturilor obişnuite dintre lucruri şi idei şi prin crearea unor vecinătăţi surprinzătoare care au efect de nivelare a relaţiilor ierarhice şi de anulare a falsului convenţionalism al ideologiei oficiale.

Lumea lui Rabelais îşi împrumută formele de organizare spaţio-temporală de la creaţia folclorică şi de la genurile serios-ilarului ale Antichităţii clasice; de la ele scriitorul învaţă cum să se despartă de ipocrizie şi minciună, toate acestea aflându-se sub auspiciile *râsului popular* sănătos: „râsul rabelaisian nu numai că distruge legăturile tradiţionale şi nimiceşte straturile ideale, el relevă şi vecinătatea directă, frustă a tot ceea ce oamenii despart prin ipocrizia minciunii" [2, p. 392]. După Bahtin, scriitorul renascentist a reuşit să creeze cronotopul „omului nou, armonios şi unitar", propunând şi o nouă formă artistică a relaţiilor umane.

Cronotopul rabelaisian îşi trage originea din cultura populară a râsului din Evul Mediu şi Renaştere. Ca şi creaţiile folclorice, el figurează un şir întreg de particularităţi: timp social, colectiv, al vieţii cotidiene, al sărbătorilor, al riturilor legate de ciclul muncilor agricole, de anotimpuri, de perioadele zilei, de stadiile creşterii plantelor şi animalelor. Tot de la folclor, Rabelais preia principiul reflectării acestui timp în limbaj. Timpul rabelaisian se arată a fi productiv, profund spaţial, concret, exterior şi unitar ca şi viaţa omului, căci el uneşte viaţa naturii şi a omului într-un tot întreg. Acest timp, ca şi viaţa, este unul al vegetaţiei, al înfloririi, al rodirii, al coacerii, al înmulţirii roadelor, al gestaţiei şi reproducerii. Cronotopul înscrie în aceeaşi categorie viaţa umană şi natura, evenimentele vieţii umane fiind percepute cu aceeaşi grandoare ca şi evenimentele din natură. Exemple de uniformizare

valorică a unor realități considerate de diferită importanță în tradiția literaturii „oficiale" sunt multiple.

Pentru oamenii lui Rabelais bucatele şi băutura prezintă acelaşi interes ca şi unele fenomene existențiale cum sunt moartea, procreația şi fazele solare; la ei viața cotidiană, magia şi ritul sunt împletite între ele („trivialitatea şi bufoneria rituală"); patimile se amestecă cu râsul şi veselia („ridiculizarea mirelui, batjocorirea comandantului triumfător", „cinismul sacru al nunții", „dezmățul sacru la înmormântări şi pomeni"). „Triumful vieții asupra morții, toate bucuriile vieții – mâncarea, băutura, împerecherea – în vecinătate directă cu moartea, în pragul mormântului, caracterul râsului care însoțeşte în mod egal apusul epocii vechi şi apariția celei noi, învierea din bezna ascezei medievale, pentru o viață nouă prin împărtăşirea de mâncare, băutură, viață sexuală, din trupul vieții…" leagă, după Bahtin, cronotopul rabelaisian de cele create de înțelepciunea populară [2, p. 454].

În evoluția ulterioară a unei culturi preocupate de diferențierea dintre particular şi oficial, toate aceste „complexe antice" sunt trecute în sfera privată şi sublimate excesiv, teleportate dincolo de imperativele serioase ale creației. Pentru a face o oarecare ordine Bahtin împarte convențional în şapte serii particularitățile artei lui Rabelais: 1. seria corpului uman sub aspect anatomic şi fiziologic; 2. seria vestimentației umane; 3. seria bucatelor; 4. seria băuturii şi beției; 5. seria sexualității; 6. seria morții; 7. seria excrementelor. În jurul acestor serii savantul rus îşi construieşte cele mai originale şi mai discutate concepte: „omul corporal", „corpul fantastic şi grotesc", „forme groteşti, parodice, bufone ale corpului uman", „eroizarea tuturor funcțiilor vieții corporale", „corporalizarea lumii", „eroii sub semnul mâncării şi beției", „seria indecențelor rabelaisiene", „planul grotesc al morții", „imaginea anatomică a morții" şi, în sfârşit, „moartea veselă" şi „mortul vesel". Treptat, acestea sunt încorporate în categoria de *carnaval*, care defineşte excelent tendința literaturii către libertate, vitalitate, mişcare, transformare şi deschidere către varietatea limbajelor sociale.

Cronotopul idilic

Tot de perioada antică ține apariția şi dezvoltarea aşa-numitului **cronotop idilic**, care a încorporat elementele câtorva tipuri de idilă pură: *de dragoste*, a *muncii câmpeneşti*, a *muncii meşteşugăreşti* şi cea *familială*. Relația specială spațiu-timp a acestui cronotop se caracterizează prin îngemănarea organică dintre om şi viața lui în limitele unui anumit cadru cum sunt țara natală, casa, râul, munții, văile natale

etc. În microuniversul strâmt al idilei (casei, ţării etc.), libertatea şi iresponsabilitatea caracteristice cronotopului rabelaisian sunt anulate. O riguroasă convenţionalitate socială se instalează în schimbul preferinţelor pentru simplitatea vieţii fără preocupări grave. Ca în *Georgicele* lui Vergiliu, valorile idilei constituie munca câmpenească ce face conexiunea dintre om şi fenomenele naturii. În idilă băutul este inseparabil de ciclurile agricole, mâncarea are loc doar în cadrul familial. Fiecare om are un simţ acut al datoriei faţă de semeni care explică dezvoltarea meşteşugăritului, îngrijirea copiilor şi a bătrânilor, dragostea sublimată etc.

Cronotopul idilei transpare în *romanul regional* de mai târziu, reprezentat de Rousseau, Sterne, Goethe ş.a.; motive idilice pătrund în romanele lui Thackeray, Dickens, Tolstoi, Freytag, Galsworthy, T. Mann ş.a. Toate aceste romane cultivă relaţiile familiale între oameni, aducând în primplan umanismul profund al omului idilic şi totodată umanismul relaţiilor dintre oameni.

Cu acest cronotop Bahtin încheie încă o cercetare programatică de evidenţiere a structurii profund dialogice a romanului european. În capitolul *Observaţii finale*, savantul nu uită să menţioneze faptul că eseurile lui au surprins doar cronotopi mari, stabili din punct de vedere tipologic, care determină cele mai importante variante ale genului romanesc în primele etape ale evoluţiei. La aceştia se adaugă şi alte „valori cronotopice” elaborate de literatură în evoluţia ulterioară, cum sunt: cronotopul „drumului”, „întâlnirii”, „salonului”, „pragului”, „crizei”, „cotiturii”, „naturii”, „familial-idilic” şi lista poate fi continuată. Cronotopii mari pot încorpora o mulţime de alţi cronotopi mai mici, intrând cu aceştia în complexe relaţii dialogice. Opera literară constituie o complexă construcţie care încorporează varii cronotopi aflaţi în interdependenţă dialogică şi care ridică sensurile dincolo de limitele acestei opere – în *lumea autorului şi a cititorului*. Iată că din acest moment ştiinţa literară devine şi o cercetare a *mentalităţii umane*, iar categoria cronotopului – nu numai un instrument de clasificare a unităţilor artistice, ci şi o prismă prin care, în spatele fiecărei unităţi, se pot identifica experienţa emoţională şi reprezentările mentale proprii culturii date. Cronotopul lui Bahtin a fost poate cea mai importantă lovitură asupra gândirii pozitiviste propagate de şcoala istorică tradiţională.

Carnavalescul

Carnavalul este sărbătoare populară, îndeosebi europeană (precreştină, dar absorbită de creştinism), de factură optimistă, cu caracter vesel, incluzând în cadrul unor ample serbări groteşti, alegorice, măşti, costumaţii de deghizare. Carnavalul

s-a răspândit mai ales în lumea catolică mediteraneană. Etimologia este dublă: *carrus navales* (carul folosit la festivitate reproduce corabia celtică) şi *carnes tollendas* (interdicția consumului de carne). La origine carnavalul a fost, probabil, un ritual întemeiat pe simbolul *sacralității transgresiunii*, traducându-se într-o largă *liturghie populară*, cu scopul principal al purificării. În carnaval se întâlnesc forme de dramatizare a timpului mitic prin mascarade, teatru liturgic, rituri de sacrificiu anual, rituri escatologice, rituri demonice, calambururi, humor. Acest complex ritual şi ceremonial avea loc anual şi urmărea răsturnarea completă a ordinii ierarhiei, descărcarea în public a sentimentelor şi resentimentelor refulate, relaxarea şi purgarea colectivă, renaşterea spirituală, retrăirea timpului sacru.

Folclorul carnavalesc a constituit, după Bahtin, una dintre cele mai importante surse ale romanului; mai mult, formele serios-ilarului au condiționat demararea unei direcții importante în dezvoltarea romanului european – cea **carnavalescă**. Mai cu seamă, cele două forme ale folclorului antic, „dialogul socratic” şi „satira menippee”, au constituit rădăcinile romanului şi ale prozei artistice cu o structura dialogică. Ceea ce uneşte aceste două genuri de mare suplețe este căutarea adevărului care ia naştere printre oameni; confruntarea diferitelor puncte de vedere asupra unui anumit obiect; provocarea cuvântului prin cuvânt; participarea activă a tuturor; ilaritatea zgomotoasă; extraordinara libertate a plăsmuirii de subiect şi filosofice; îndrăzneala şi neînfrânarea, lăuntric motivată, îndreptățită şi lăuntric consfințită de un scop ideatic; fantasticul liber; îmbinarea elementului mistic-religios cu un naturalism de speluncă extrem şi grosolan; îndrăzneala plăsmuirii şi o contemplativitate dusă la extrem; scandalul, comportamentul excentric, vorbele şi izbucnirile nepotrivite; contrastele izbitoare şi combinațiile oximoronice; pluralitatea de stiluri şi tonuri; caracterul publicistic etc. [69, p. 149]. Toate aceste dimensiuni carnavaleşti au exondat şi au avut o utilizare largă în epocile de declin al tradițiilor, religiei, politicilor dictatoriale.

Deşi nu constituie un fenomen literar, ci o formă sincretică de spectacol cu caracter ritual, carnavalul a elaborat un adevărat limbaj de forme simbolice concret-senzoriale care se pretează la o anumită transpunere în limbajul imaginilor artistice, în limbajul literar. Transpunerea carnavalului în limbajul literar înseamnă carnavalizarea literaturii, care presupune: participarea şi angajarea degajată a tuturor la crearea lumii operei literare; abrogarea formelor de timorare, venerație, pietate, etichetă etc.; trăirea plenară a sărbătorii timpului care nimiceşte şi înnoieşte totul, perceperea veselă şi relativizarea oricărei autorități, familiaritatea față de tot ce are ambiție de adevăr metafizic, mascarada şi jocul liber. În toate timpurile, carnavalul a livrat literaturii subiecte, puțini însă sunt autorii care au reuşit să folosească forțele formative de gen ale acestui fenomen social [109, p. 100].

Linia carnavalescă s-a reîntrupat în istoria literaturii datorită scriitorilor Renaşterii: Boccaccio, Rabelais, Shakespeare şi Grimmelshausen. Unul dintre cei mai reprezentativi scriitori ai Renaşterii**,** Rabelais, realizează o nouă formă, mai complexă faţă de cele precedente, de receptare a lumii şi a omului, profund umană şi umanistă prin manifestarea fără limite a libertăţii, a vitalităţii, a victoriei asupra rutinei cotidiene, a lejerităţii şi spectaculozităţii existenţiale. Cartea lui este dovada unui înalt nivel de cultură şi a unei erudiţii de o multilateralitate neegalată, care a reuşit să asimileze cosmogonia antiteologică (şi totuşi mistică,) carnavalescă şi cele mai esenţiale coordonate ale gândirii populare. Tradiţiile carnavalului popular au un scop precis în economia operei lui, ele îl ajută să-şi figureze aversiunea faţă de mentalitatea şi practicile feudale ori religioase. În tradiţiile poporului, carnavalul era locul unde oamenii căpătau dreptul picaroului, măscăriciului şi prostului în a spune nestingherit adevărul. Scriitorul renascentist a continuat explorările artistice ale folclorului carnavalesc, transformând literatura într-o plăsmuire veselă fără sfârşit. Rabelais a preluat de la folclorul carnavalesc atmosfera de veselă relativitate, precum şi particularităţile specifice ale relaţiei dintre cuvânt şi realitate: vizarea contemporaneităţii, abrogarea legendei şi a distanţei epice sau tragice faţă de aceasta, varietatea căutată de stiluri şi amestecul de elevat şi grosolan, serios şi comic etc. [69, p. 149].

Elementele de menippee şi de carnaval pătrund în toate romanele lui Dostoievski, mai mult, scriitorul preia arhitectonica menippee-carnavalescă. Iată doar câteva organizări artistice ale conştiinţei carnavalizate: concentrarea acţiunii în punctele de criză, de cotitură şi de catastrofă, în „prag” şi în „piaţă”, înlocuită de obicei cu salonul, unde survine catastrofa, scandalul; imaginea „omului ridicol” cu nervii la limită, aflat în pragul sinuciderii; caractere excentrice şi pline de cele mai neaşteptate posibilităţi, sincrizele dialogale, râsul ambivalent, relativizarea a tot ce pare constant, polifonia conştiinţelor, fascinaţia pentru propriul „dublu” etc. Viziunea carnavalescă a romanelor lui Dostoievski s-a dovedit a fi profundă, structurală, complexă, animată de noua concepţie asupra literaturii care escaladează solipsismul etic şi gnoseologic. Scriitorul rus completează tradiţia carnavalescă cu *forma inovatoare a romanului polifonic*, care face posibilă figurarea potenţialului infinit al sensului.

POETICA ROMANULUI CONTEMPORAN. STRATEGIILE ÎNZESTRĂRII *CELUILALT* CU VOCE SAU „DARUL VORBIRII INDIRECTE”

Dialogism şi intertextualitate

Conceptele de dialog, dialogism şi relaţii dialogice, ca şi majoritatea conceptelor din ştiinţa literară, au avut parte de comentarii multiple, de cele mai multe ori contradictorii, de-a lungul secolului al XX-lea, dovedindu-şi, cu fiecare paradigmă, flexibilitatea şi disponibilitatea spre reevaluări şi completări. Metamorfozele asupra ideii de dialogism au fost impuse de imperativul de adaptare la noile practici epice, la modul diferit de reprezentare a realităţii.

E firesc faptul că scriitori ca Sollers, Federman, Cortázar, Pinget ş.a., care considerau că într-un text literar evenimentele nu au loc în lume, ci doar în limbaj şi care au construit naraţiuni „din simple permutări gramaticale sau fonetice, variante lexicale, schimbări ortografice şi tipografice, precum şi manipulări algoritmice ale textului, conform unor procedee aritmetice şi mecanice non-locuţionare, cum sunt distribuţia tabulară arbitrară a textului şi colajul de tip «cut-and-paste»” [22, p. 106], să fi avut o altă concepţie asupra ideilor de comunicare şi dialogism. Era nevoie de un concept corespunzător care să încadreze şi acest principiu al repetabilităţii unui număr de invarianţi narativi sau de unităţi elementare ale limbajului însuşi. Conceptul de intertextualitate al Juliei Kristeva a apărut cât se poate de firesc în condiţiile în care limbajul nu mai este considerat reflexul mental convenţionalizat al raportului la lume, ci o combinatorică anarhică, după procedeul intertextualităţii, a unităţilor diferenţiale intersubstituibile, precum şi în contextul discuţiilor despre textualism.

Poetica dialogică, aşa cum a fost direcţionată de Bahtin, urmăreşte evoluţia romanului ca formă conţinutistă în cursul secular al fluxului de gândire umană. În studiul *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul*, Julia Kristeva şi-a propus în fond acelaşi obiectiv, bahtinian, de identificare a formelor inovatoare în istorie. În viziunea cercetătoarei, romanul polifonic contemporan al secolului al XX-lea, creat de Joyce, Proust şi Kafka, constituie o nouă verigă în lanţul literaturii carnavaleşti după romanul polifonic al lui Dostoievski, acestea având „aceeaşi poziţie faţă de monologism ca şi romanul dialogic al epocilor anterioare, totuşi deosebindu-se radical de el”.

Devierea s-a produs, după ea, la sfârşitul secolului al XIX-lea, când romanul polifonic a căpătat „însemnele «ilizibilităţii» (Joyce) sau a devenit imanent limbajului însuşi (Proust, Kafka)", spre deosebire de romanul lui Rabelais, Swift şi Dostoievski, pentru care dialogul rămâne a fi „obiectul reprezentării, al intenţiei artistice". Începând cu acest moment de ruptură, care se produce nu numai în literatură, dar şi în plan sociologic, politic şi filosofic, trebuie pusă problema intertextualităţii [26, p. 173].

Intertextualitatea este un „dialogism imanent", dat fiind faptul că „dialogismul formează structura de profunzime a discursului". Spre deosebire de Benveniste [110], Kristeva crede că „dialogismul reprezintă principiul oricărui enunţ, de aceea îl identificăm atât la nivelul cuvântului obiectual bahtinian, cât şi la nivelul «istoriei», după Benveniste, – istoriei, care, conform nivelului de «discurs» benvenistean, presupune nu numai intervenţia vorbitorului în naraţiune, ci şi orientarea lui către celălalt" [26, p. 176]. Naraţiunea se structurează în procesul orientării către celălalt, ca o „matrice dialogică"; ea este un dialog între „*subiectul* naraţiunii (S) şi *destinatarul* lui (D)". Acest „destinatar este nimeni altul decât subiectul lecturii dublu orientat: faţă de text el joacă rolul de semnificant, iar faţă de subiectul naraţiunii – rolul de semnificat", fiind întruchiparea unei „diade (D_1 şi D_2)" care constituie codul. Codul include şi subiectul naraţiunii, acesta devenind însuşi un cod depersonalizat: un „anonim", un „el". De aici reiese că autorul se transformă într-un subiect al naraţiunii care, în virtutea faptului că a intrat în sistemul narativ, este „nimic şi nimeni", „întruchiparea anonimatului" [26, p. 176]. Personajul la fel se naşte în zona acestei anonimităţi, a zeroului, unde se află autorul. Prin intermediul structurilor narative fenomenul dialogismului trece în planul textului literar, dându-ne posibilitate să vorbim despre un *dialog între texte*.

Animată de poetica istorică în varianta lui Bahtin, Kristeva consideră că „orice s-ar scrie în prezent, denotă capacitatea sau incapacitatea noastră de a citi şi a rescrie istoria". Anume pe aceste două coordonate s-a axat generaţia nouă, ale cărei texte sunt totodată *teatru* şi *lectură***.** Textele scriitorilor din secolului al XX-lea se relevă a fi teatru în virtutea faptului că admit participarea activă a tuturor participanţilor: atât a actorilor, cât şi a spectatorilor („teatru fără rampă"), atât a autorului, cât şi a cititorilor la actul semnificării şi sunt, în acelaşi timp, un rezultat al lecturii, căci se afirmă în măsura în care „citesc istoria" şi se lasă traversate de codul sociocultural care trimite la alte texte şi la alte discursuri scrise anterior. Intertextualitatea, deci, este „indicele modului în care un text citeşte istoria[1] şi

[1] Prin „istorie" Kristeva are în vedere, pe de o parte, prezentul, universul social şi referenţial, iar pe de altă parte, tradiţia (istoria literaturii, istoria culturii şi a textelor).

se inserează în ea" [80, p. 266]. Potrivit cercetătoarei, grila intertextualității este lesne aplicabilă în cazul unor romane moderniste din secolului al XX-lea, ai căror autori au experimentat conştient în materia limbajului, aplicând textelor metoda „permutării" şi „transformării", cum ar fi Joyce, Hesse, Musil, Kafka, Faulkner, Gide, Borges, Márquez, Beckett, Eco ş.a. Concepția lor asupra lumii îmbracă o nouă formă, diferită de cea a romanului anterior, influențată de modul de receptare a realității, care reclamă cu sine şi o nouă abordare a dialogicului.

Structura neregulată şi fragmentară (fractală) a textului postmodernist reflectă o „nouă mentalitate şi un nou mod de a concepe şi de a recepta realitatea ca univers discontinuu, în care nu există legături cauzale, nu există progres, ci doar *adițiune* şi *latență*", instituind o nouă paradigmă, diferită de cea modernistă, în care „se trece de la problematica cunoaşterii la cea a ființării, de la o dominantă epistemologică la una ontologică" [22, p. 102-103]. Schimbarea de paradigmă dictează **noua natură a relațiilor dialogice** cu textele anterioare şi cu lumea, relevantă, potrivit lui Matei Călinescu, printr-o serie de procedee specific postmoderniste de explorare a „dialogului vast": denudarea procedeului; o nouă utilitate existențială sau „ontologică" a perspectivismului narativ; fir narativ sporadic, vag, lipsit de teleologie; duplicarea şi multiplicarea începuturilor, sfârşiturilor şi acțiunilor narate; tematizarea parodică a autorului care manipulează personajele, cititorii, autoironia, punerea pe picior de egalitate a realității mitului, a adevărului şi minciunii, originalului şi copiei, dramatizarea inevitabilei circularități a literaturii, prin autoreferențialitate şi metaficțiune [111, p. 247-258]. Înțelegerea literaturii ca fiind nu numai discurs, ci şi formă de viață, repune în discuție dialogul existențial(ist), relația vie între autor, text şi lector.

Se ştie că şcoala poststructuralistă franceză nu s-a limitat la proliferarea „procedeului intertextualității", reprezentanții acesteia au extins interpretarea textelor la graniță cu sociologia, psihologia, cultura, politica etc. [112] Într-o măsură mai mare sau mai mică, acest fapt a suscitat discuții pe marginea structurii sociale a textului şi, începând cu anii '80, se poate vorbi despre o parcurgere a unui drum invers celui propus de Kristeva pentru postmodernişti: şi anume spre problematica subiectivității, mai concret, a intersubiectivității.

Introducerea categoriei dialogismului în analiza textului literar din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost stimulată de abordările comunicativă, pragmatică şi interacțională în cadrul cărora s-a ajuns inevitabil la înțelegerea textului ca rezultat al interacțiunii intersubiectuale dintre autor şi cititor. Paradigma dialogului are la bază recunoaşterea *intersubiectualității cunoştințelor* şi caracterul *contextual* al producerii lor.

Aspectul dialogismului poate fi ignorat doar dacă textul constituie un obiect de cercetare strict lingvistic, adică dacă el este abordat ca un sistem de semne sau ca o formă exterioară/materială. Cuvântul poetic transportă afectivitate, viață, experiență şi are loc un continuu schimb şi feedback între corpul trăirii şi corpul textual. Câmpul afectiv şi al unei zone de întâlnire între sensibilități este relevant şi nu trebuie ignorat.

Disciplinele care îşi realizează cercetările asupra textului la granița dintre lingvistică şi alte ştiințe socioumane pornesc principial de la presupoziția rolului determinant al subiectului în producerea textului şi a considerării *unității minime de limbaj* ca fiind *relația dialogică între autor şi cititor*, *animată de dorința* de *cunoaştere reciprocă*. Evenimentul care a direcționat în acest sens analizele asupra textului artistic este teza lui Bahtin privind faptul că enunțul verbal nu mai este o unitate lingvistică, ci una a comunicării, respectiv, el, enunțul verbal, comportă nu numai semnificații, ci aduce cu sine sensuri (poziții axiologice), adresate altor sensuri. O experiență subiectivă îşi poate releva sensurile profunde doar în contact dialogal cu lumea subiectivă a celuilalt. Astfel de relații devin indiciul obligatoriu al unui text artistic, mai cu seamă, susține Bahtin, al celui romanesc. Privit din această perspectivă, textul se relevă a fi un dialog al subiecților despre obiectul comunicării. Trebuie menționat şi faptul important că textul este un eveniment dialogic al indivizilor, căci subiecții comunicării apar concomitent în calitate de membri ai unei societăți şi de exponenți ai unei culturi, activitatea lor fiind motivată, orientată (adică, înscrisă în paradigma culturii umane) şi condiționată de mediul istoric şi social concret.

Elaborările metodologice de ultimă oră din domeniul de teorie a textului [113], teorie a comunicării [114], pragmatică [115], psiholingvistică [94] etc. pot reînnoi substanțial instrumentarul poeticii dialogice, inclusiv pentru analiza romanului. Cu siguranță, dezvăluirea *aspectului socialității* din perspectiva teoriilor contemporane contribuie mult la extinderea cadrului de înțelegere a acestui gen foarte receptiv la evoluția formelor de existență umană. Extrapolând concepțiile disciplinelor interesate de relația intersubiectuală în teritoriul poeticii dialogice, vom obține un model integrativ de analiză apt a pune în lumină multiplele aspecte ale romanului din secolului al XX-lea. În acelaşi timp, o astfel de interpretare va evita reducționismul analizelor care închid reprezentarea într-un solipsism autoritarist sau care înclină spre una dintre cele două laturi ale operei literare: conținut („extralingvistic”) şi formă („lingvistică”).

Prin prisma modelului integrativ, poetica dialogică se relevă a fi un demers de *înțelegere dialogică* şi *polifonică* a romanului, ceea ce ar însemna, în primul rând, că poeticianul va încerca să identifice *intenția autorului* şi va căuta să găsească locul romanului în activitatea de cunoaştere a acestuia din urmă şi, în al doilea rând, va emite judecăți de valoare în funcție de contextul sociocultural, de normele estetice şi

literare ale timpului şi de sistemul axiologic care i-au modelat conştiinţa. Înțelegerea subiectivității sensului nu presupune formularea sensului individual al autorului, ci a celui care apare în urma dialogului mutual dintre *autor* şi *celălalt*.

Abordarea dialogică urmăreşte, în sens îngust, înțelegerea romanului ca un dialog al sensurilor, ca un schimb de idei ale subiecților privind obiectul comunicării. Prin prisma aceasta, romanul apare ca unitate a tuturor componentelor unui dialog *dincolo de text* (autor, interpret, obiectul comunicării). În acelaşi timp, textul romanului poate fi văzut în calitatea lui de a fi autonom. În sens larg, categoria dialogismului dezvăluie sensurile romanului cel puțin sub două dimensiuni: înțelegerea în cadrul microcontextului şi, respectiv, a macrocontextului. La nivelul *microcontextului*, înțelegerea are loc în permanentă legătură cu structura semantică a textelor precedente şi totodată prin anticiparea unor sensuri care realizează conexiunea la textele viitoare. La nivelul *macrocontextului* sau la nivelul *contextului global* are loc înțelegerea condiționării socioculturale, care relevă relația romanului cu sistemul cultural, al cărui nucleu constituie un anume model de lume sau ierarhie axiologică. Interpretarea în primul caz capătă formula de *dialog al textelor*, iar în cazul al doilea – de *dialog între persoană şi societate*.

E cazul să revenim aici la sugestiile filosofului român Vasile Tonoiu care, inspirat fiind de propunerea lui Ricoeur de a concilia pozițiile contradictorii prin operația de întrepătrundere a explicației textuale şi a comprehensiunii dialogate în procesul de interpretare, a proiectat cele două căi de evaluare a „competențelor dialogice" ale unui text literar. Mai întâi atenția se va orienta pe „modalitățile fruste ale dialogului ca schimb conversațional care se confundă cu viața cotidiană şi se desfăşoară în limbajul «ordinar» al vieții cotidiene", ca mai apoi să explicăm formele elaborate ale «dialogului pus la cale», anume organizat pe o temă dinainte stabilită. [52, p. 171–172]. Interpretul este pus în situația să evalueze reprezentarea textuală a interacțiunii dialogice, care presupune, pe lângă dialogul dintre persoane concrete, luarea în considerație a contextului cultural ce-l înglobează. Astfel că poeticianul va trebui să răspundă atât la întrebarea *De ce opera este aşa şi nu altfel?*, referindu-se la înțelesul profund ontologic, la socialitatea structurală a romanului, cât şi la întrebarea *Cum se constituie universul specific*, *autonom al operei?*

Romanele lui Dostoievski oferă un excelent material de *competențe dialogice*, iată de ce evaluările noastre au pornit de la operele scriitorului rus ca de la un model dialogic de referință. Potrivit lui Bahtin, dialogul polifonic se manifestă la Dostoievski sub următoarele aspecte principale: 1. ca unitate deschisă şi principial neterminată; 2. cronotopicitate a sensului; 3. organizare aparținând autorului.

Dialogul polifonic este unitatea deschisă întrebare-răspuns, modalitatea de generare în comun a sensului. Nefinisarea principială a dialogului, ca factor ce asigură

concrearea sensului, este legată de lipsa manifestărilor tendențioase, adică a dorinței participanților (autor, erou, cititor) de a rosti „ultimul cuvânt". Evenimentul dialogului, spre deosebire de unitatea impersonală a monologului, *întruneşte mai multe unități personalizate* desemnate de pozițiile lor axiologice în lume. În viziunea lui Bahtin, niciunul dintre eroii romanelor lui Dostoievski nu pretinde că deține adevărul suprem, fiecare având adevărul său, dar aceasta nu înseamnă lipsa sensului la nivelul romanului întreg. E vorba doar de o particularitate de generare a sensului în condițiile dialogului dintre conştiințele autonome şi egale, deschise spre mai multe variante de interpretare. Caracterul nefinisat al dialogului oferă posibilitatea fiecăruia să intre în acest dialog şi să-şi expună părerile vizavi de obiectul în discuție, fapt care determină deschiderea dialogului şi a unității create de dialog. Relația dialogică este una liberă, unitatea fiindu-i condiționată de opțiunile partenerilor şi nu exclusiv de intenția autorului.

Cercetătorii contemporani au vorbit nu o singură dată despre caracterul deschis al textului literar. În conformitate cu viziunea semiotic-monologică, textul este un „labirint nelimitat" de căutare a sinelui şi a adevărului. Umberto Eco îşi concepe *Numele trandafirului* ca un labirint cu codificări sofisticate şi utilizează misterul drept cadru pentru o meditație susținută asupra semnelor şi paradoxurilor implicate în producerea sensurilor. Bahtin vorbeşte despre o altă unitate a romanelor lui Dostoievski, ca unitate dialogică, ca unitate socială, întrebare şi răspuns şi concreare liberă a sensului. „Eu numesc sens, scrie Bahtin, răspunsurile la întrebări. Ceea ce nu răspunde la nicio întrebare, e lipsit, după noi, de sens. Sensul este potențial nelimitat, el poate să se actualizeze doar interacționând cu alt sens străin, cel puțin cu întrebarea în vorbirea interioară a celui care înțelege " [70, p. 350]. Structura întrebare-răspuns a dialogului şi deschiderea lui reprezintă categoria prototipică a textului artistic; un text literar se naşte în procesul căutării unui răspuns la provocările timpului, ale societății şi ale culturii.

Deschiderea textului şi a subiectului în romanul polifonic, anunțată de Bahtin, nu înseamnă dizolvarea granițelor lui în intertextualitatea infinită, căci ea presupune unitatea intenției auctoriale şi a percepției cititorului, creată la granița textului, unde ia naştere sensul ca rezultat al interrelației dintre două conştiințe: cea a autorului (eu) şi cea a cititorului (altul). Centrul semantic nu dispare odată cu apariția celuilalt, ci doar îşi schimbă locul, devenind o relație eu-altul. Nu poate fi vorba despre dispariția („moartea") autorului, ci doar despre dispariția unicității punctului său de vedere. Tot astfel cititorul nu poate deveni un centru. Adevărul este undeva „între", căpătând chip doar în relația dintre două poziții. Concluzia la care ajunge Bahtin este una care restabileşte armonia trinității autor-operă-cititor.

Interpretarea dialogică a unității e legată de noua poziție a autorului față de eroii săi, identificată de Bahtin în romanele lui Dostoievski. Scriitorul rus a descoperit

figura „omului întreg" („omului complet", persoana sau „omul din om"), care este un alt subiect, egal cu autorul său, liber să se dezvăluie pe sine. Cu atât mai necesară este perspectiva dialogică față de erou, cu cât aceasta este condiția principală a figurării „omului din om" care presupune să nu faci din el un obiect finit, o imagine obiectuală. Poziționat în afara lumii reprezentate de roman, autorul poate crea figura umană care păstrează „sămânța de viață" din sine. Fiecare erou devine astfel o voce într-un cor polifonic. În acelaşi timp, pluriglosia nu înseamnă dizolvarea unității, căci, venind din spații şi timpuri diferite, vocile se încorporează în unitatea dialogului polifonic.

Poziția diferită a celor care întreabă şi care răspund determină şi *cronotopicitatea sensului*. Două enunțuri aflate la distanțe mari se pot întâlni în spațiul dialogului, dacă între ele intervine o minimă convergență de sens. Înnoirea continuă a sensurilor în contexte diferite, dialogul lor continuu permit escaladarea sensului unic obiectiv. Sensul nu poate fi obiectiv, el este un rezultat al interacțiunii intersubiectuale. În spațiul dialogului sensurile niciodată nu îngheață, nu se fixează, ele se află în metamorfoză infinită, totuşi, ele îşi găsesc expresie în enunțurile finite ale participanților la dialog. Totodată, sensurile nu sunt hazardate, haotice sau relative.

Participant activ la şi organizator al dialogului polifonic, autorul nu se află în centrul universului, ci în *punctul mereu schimbător al interconexiunii vocilor*, *„pozițiilor semantice"*, *lumilor etc*. Rolul autorului ca şi creator constă în crearea condițiilor în care aceste voci şi „poziții semantice" ar putea să se descopere. De pe propria lui poziție, aflată la graniță, în punctul de intersecție a „pozițiilor subiective", el facilitează relația dialogică: „Interacțiunea dialogică a autorului şi cititorilor, a autorului şi personajelor schimbă centrul lumii textuale, îndepărtându-l pe autor de centru şi atenuându-i vocea, însă, aflându-se în centrul mobil de interconexiune a vocilor, el dă tonul, «acordând» toate vocile şi în felul acesta provocând eroii la dezvăluirea maximă de sine" [48, p. 115]. Această „interconexiune" se relevă a fi o funcționare a unicului în favoarea multiplului; or, romanele lui Dostoievski transformă şi înglobează figurile discursului carnavalesc, ale satirei menippee, ale fragmentelor religioase şi ale romanelor unor scriitori realişti. Construcția romanelor lui polifonice se include în sfera interconexiunii cu formulele mai vechi care sunt preluate, conjugate şi retopite într-o sinteză unică, dominată de o viziune aparte şi implicând un mod nou de a vedea universul.

Aflat în spațiul liminal dintre exteriorul şi interiorul operei literare, autorul nu-şi poate crea imaginea lui proprie, el este, după Bahtin, „natura creans et non creata" [70, p. 288]. Autorul este acela care îi înzestrează pe alții cu voce, inclusiv pe autorul din interiorul operei literare: „Scriitorul este acela, care poate lucra asupra limbii, aflându-se în afara limbii, cel care are darul vorbirii indirecte" [69, p. 288-289].

Dialogismul ca principiu al creației artistice. Strategii dialogice

Într-un articol din revista *Dialog. Carnaval. Cronotop*, C. Thomson, unul dintre reprezentanții şcolii structurale franceze, a definit poetica dialogică a lui Bahtin ca fiind o cercetare asupra „strategiilor de înzestrare a celuilalt cu voce" [116, p. 63]. Într-adevăr, necesitatea utilizării unor strategii în acest sens l-a preocupat pe Bahtin încă în *Problemele creației lui Dostoievski*. La momentul acela, savantul considera că prototipurile strategiilor utilizate de scriitorul rus reprezintă sincriza şi anacriza „dialogului socratic" şi punctul de vedere al heterolingvismului proliferat de menippeea antică. Se ştie că Socrate îşi provoca discipolii la discuție pe două căi: prin crearea pretextului pentru confruntarea a diferitelor puncte de vedere asupra unui anumit obiect (sincriza) şi prin incitarea la cuvânt a interlocutorului (anacriza). Ambele metode aveau scopul de a încadra ideea în comunicarea dialogică dintre oameni, pentru a demonstra natura dialogică a adevărului [69, p. 153]. Menippeea este celălalt gen dialogic care permitea manifestarea liberă a cuvântului celuilalt şi care a inaugurat linia strategică de introducere a plurilingvismului şi pluristilismului în opera literară. În *Discursul în roman*, Bahtin atenționează asupra obiectivului hibridizării romaneşti intenționate: „Dar subliniem încă o dată: acesta este un hibrid intenționat şi conştient organizat din punct de vedere artistic, nu un amestec automat, obscur, al limbajului (…) *Imaginea artistică a limbajului* constituie obiectivul hibridizării romaneşti intenționate" [2, p. 229]

Actualmente în Rusia se desfăşoară o amplă cercetare în cadrul teoriei discursului şi a textului, specializată tocmai pe valorizarea principalelor idei bahtiniene privind strategiile dialogice. În baza materialului oferit de romanul englez din secolului al XIX-lea, Tatiana Plehanova realizează o clasificare a „strategiilor discursului auctorial", foarte apropiată de disocierile în acest sens ale lui Bahtin, având scopul să le nuanțeze şi să le completeze. Potrivit cercetătoarei, textul literar oferă o mulțime de oportunități de înzestrare a celuilalt cu voce, apărute la granița dintre discursul autorului şi cel al eroului. Mai mult, discursul autorului, analizat prin prisma dialogului, nu se arată a fi un produs finit al exprimării individuale, ci un proces dinamic al comunicării verbale interpersonale. În această stare de lucruri, orientarea către *celălalt* este considerată o strategie discursivă a autorului. Plehanova foloseşte termenul „marcă discursivă", propus de englezul M. A. K. Halliday pentru a desemna posibilitățile lexicale, sintactice şi stilistice de dialogizare a textului, şi cu sensul de *indicatori ai contactului dialogic* dintre autor şi eroul său, mărci dincolo de care începe relația intersubiectuală.

Iată doar câteva strategii dialogice ale discursului auctorial, identificabile datorită unor mărci discursive specifice:

– actualizarea, trecerea tuturor discursurilor pe care le rostesc vocile în planul prezentului; or, contactul dialogic este posibil doar aici şi acum;

– trecerea de la persoana a treia impersonală la persoana întâi plural (noi), care face posibilă întâlnirea în dialog: noi, oamenii, – şi eu (autorul), şi tu (cititorul), şi el (personajul) sau oricare alt om;

– utilizarea specifică a modurilor verbale sau a adverbelor care indică atitudinea faţă de discursul străin;

– explorarea caracterului intersubiectual al discursului, a „planului modal intersubiectual”. Planul modal al discursului (interpretat ca fiind şi lume posibilă) include lumea reală pe al cărei fundal se construiesc lumea posibilă a autorului şi cele ale personajelor, apărând deci ca un plan intersubiectual, sau intermodal. Lumile posibile ale personajelor trebuie să cuprindă lumea dorinţelor, cunoştinţelor, intenţiilor, obligaţiilor etc. proprii personajelor respective. Această strategie, constată cercetătoarea, contribuie la evidenţierea faptului că ideile, concepţiile şi sensurile nu sunt simple generalizări auctoriale, ci un rezultat al relaţiilor dinamice, al co-trăirii „temei” sau al conflictului de intenţii (conflictul lumilor) în procesul comunicării dialogale a autorului cu eroii săi;

– folosirea diverselor forme de adresare către cititor sau altă persoană (iubite cititorule, lectore ipocrit etc.) pentru apropierea, predispunerea şi întreţinerea contactelor dialogice cu aceştia;

– utilizarea mijloacelor proxemicii: a cuvintelor sau a îmbinărilor de cuvinte care indică distanţa dintre autor şi destinatar. În funcţie de distanţă, relaţiile dialogice pot avea trei configuraţii: a) dialogul în spaţiul textului – când autorul se adresează către personajele sale; b) dialogul în spaţiul intertextual – când autorul se adresează unei instanţe superioare («нададресат» la Bahtin): fie către un autor-model sau cititor ideal, fie către Dumnezeu; c) dialogul naratorului cu sine însuşi (în spaţiul intrapersonal) care se manifestă în discursul confesional, al mărturisirilor şi mustrărilor de conştiinţă etc. Subliniem că cititorul în cazul dat nu trebuie să fie abordat doar în calitate de martor al dialogului cu sine însuşi al autorului, ci este forţat să se implice în lumea gândurilor autorului şi a concepţiilor lui asupra lumii, să se conecteze la aceasta cu ineditul lumii sale;

– abstractizarea semantică prin utilizarea substantivelor abstracte, a metaforelor generalizatoare care indică trecerea în planul intersubiectual. De regulă, în textul său, autorul pune în discuţie grave probleme existenţiale, nesoluţionabile şi chinuitoare dileme umane cum sunt moartea, războiul, dreptatea, succesul etc., care reclamă

un spectru lexical corespunzător, propriu reflecțiilor general-umane sau filosofice. Lexicul şi reflecțiile de acest tip lărgesc şi chiar transcend cadrul spațio-temporal al narațiunii, făcând-o mai profundă şi mai importantă. Dincolo de lumea textului, la graniță cu cea a cititorului se creează mediul oportun dialogului, înțelegerii şi reciprocității. Necesitatea interioară a omului de întreținere prin dialog cu celălalt este cel mai bine exprimată de artişti: poeți, pictori, muzicieni etc.; ei sunt cei mai capabili să creeze un cadru prielnic de apropiere spirituală a persoanelor, oricare ar fi diferențele lor culturale, sociale, naționale etc. Pe măsură ce se măreşte distanța dintre autor şi conlocutorul său, se măreşte gradul de generalizare, se aprofundează şi se nuanțează dezbaterea.

În funcție de vizibilitatea mărcilor discursive, Plehanova distinge *dialogul evident* şi *dialogul ascuns*. Primul tip de dialog este specific prozei din secolele XIII-XIX, când autorul avea o voce distinctă în cadrul operelor sale, afirmată cu un sistem de comentarii diferit de cel al narațiunii, descrierii şi dialogului. Odată cu apariția romanului-monolog interior, dialogul auctorial evident a fost substituit de cel ascuns, vocea autorului conectându-se la vocea eroului său [48, p. 147-156]. Continuând gândul cercetătoarei, constatăm că în secolul al XX-lea apar forme prozastice în care vocea autorului este *dublu ascunsă*, inclusiv în spatele afirmației despre „moartea autorului". Într-o lume care şi-a declarat dorința de deschidere către celălalt, care şi-a făcut un imperativ din cunoaşterea limbajului celuilalt în toată specificitatea şi diferențele lui culturale, sociale, psihologice etc., toate aceste strategii auctoriale de înzestrare a celuilalt cu voce sunt de neevitat, aşa cum inevitabilă şi necesară este analiza şi evaluarea contribuției acestor strategii la crearea structurii complexe a romanului contemporan.

Partea III

STRUCTURI DIALOGICE ÎN ROMANUL ROMÂNESC DIN SECOLUL AL XX-LEA

ARHITECTONICA ROMANULUI ROMÂNESC INTERBELIC CRONOTOPUL ORAŞULUI

Romanul românesc interbelic creează un cronotop nou – **cronotopul oraşului**. Imaginea artistică a omului apare în aceste romane pe un fundal care surpinde metamorfozele sociale de la început de secol şi care de cele mai multe ori reprezintă oraşul, presupunând că în acest spaţiu tendinţele novatoare occidentale, tehnologia, cultura şi valorile europene sunt asimilate mai rapid şi că anume aici se formează ideea de civilizaţie modernă şi de elită a unei societăţi noi. Cronotopul oraşului constituie nucleul *tipurilor complexe de roman* care, ieşite de sub pana unor scriitori cum sunt Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Gib Mihăiescu, Mateiu Caragiale, au consacrat forme inovatoare în contextul istoriei literaturii române. Reprezentările sociale ale omului ideal din aceste romane ne pun la dispoziţie individualităţi rafinate şi complexe, tensionante şi profunde, selectate din societatea citadină polifonică şi multiplu stratificată, în continuă schimbare la nivel ideologic, cultural, etic, economic etc.

Ambianţa oraşului a generat noi structuri romaneşti, dar spiritul nou al veacului, pătruns în literatură, avea să se confrunte cu imaginea fixată a unui oraş „semibalcanic" şi „semioccidental". Coordonatele romanului citadin românesc s-au constituit ca un aliaj între elementele pitoreşti ale balcanismului şi germenii civilizaţiei occidentale. Încă primii romancieri ai oraşului, Nicolae Filimon şi Duiliu Zamfirescu, au reuşit să profileze acel aer de provizorat şi de adaptare rapidă, fără discernământ a atributelor noului prin conservarea unei societăţi feudale. În interbelic Hortensia Papadat-Bengescu surprinde artistic acele tensiuni ale individului, proaspătul burghez al oraşului, care, aflându-se încă sub auspiciile unui suflet elementar, este nevoit să le reprime şi să se adapteze de urgenţă la noile convenţii sociale. Nu întâmplător, chiar şi renumitele dispute asupra genului s-au axat tocmai pe relaţia dintre spiritul novator şi cel conservator.

Poetica romanului citadin se formulează printr-o permanentă raportare polemică la adresa celor care au fost refractari civilizației, considerând factorii decisivi ai evoluției romanului trecerea de la rural la urban, de la subiectiv la obiectiv, de la creație la analiză, de la structura tradițională la cea proustiană, de la balcanism la occidentalism etc. Drept modele ale modernității servesc scriitorii esențial citadini Proust, Gide, Virginia Woolf, Huxley ori James Joyce. Instrumentele lor de investigație au oferit posibilitatea surprinderii universului urban cu toate contradicțiile şi tensiunile lui.

Înnoirea structurii romanului românesc modern stă, în primul rând, sub zodia proustianismului, a mutațiilor pe care Marcel Proust le-a operat în materie de tehnică romanescă şi de viziune asupra lumii. Logica subiectivă, recunoaşterea victoriei „duratei" (a timpului subiectiv sau a timpului trăit) asupra „timpului obiectiv", „fizic", uniform, măsurabil drept criteriu ordonator al arhitectonicii romaneşti, posibilitatea explorării fluxului discontinuu al conştiinței abisale, al subconştientului şi al inconştientului, urmărirea metamorfozelor „eului" multiplicat la nesfârşit oferă un enorm cadru de creativitate scriitorilor români. Romanele lui Camil Petrescu, ale Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Anton Holban, Mihail Sebastian, Max Blecher, Constantin Fântâneru, Octav Şuluțiu, I. Biberi atestă o tendință proeminentă de asimilare a metodei lui Proust, care reclama iminența unui cadru teoretic adecvat tocmai într-o epocă marcată poate de cele mai incitante dispute teoretice în jurul genului. Intervențiile şi depozițiile *pro* sau *contra* proustianismului au creat un adevărat „proces al romanului" în perioada dintre cele două războaie. Spiritul novator identificat cu modelul fenomenologic şi cu proustianismul a provocat entuziasmul lui Camil Petrescu şi aprecierea criticilor Garabet Ibrăileanu, Mihai Ralea, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, dar şi polemica lui George Călinescu, care pledează în continuare cu vehemență pentru romanul obiectiv de tip balzacian[1].

E cunoscut faptul că în critica profesionistă din perioada interbelică se distinge o polarizare a concepției asupra esteticii romaneşti [117], dispusă simetric între termenii „analiză" (Lovinescu) şi „sinteză" (Călinescu) după programul lansat de Ibrăileanu în studiul *Creație şi analiză*. Amintim că, în viziunea criticului

[1] În cronica sa asupra romanului lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, publicată în *Viața Românească*, martie,1933, G. Călinescu scria: „E de ajuns un stil opac, umbrit, o exprimare discontinuă şi voalată, o atenție mai mare către stările de conştiință şi avem de a face cu un proustian. (…) Ori scriem ca Proust, ori murim. (…) Căci este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos? El este un caz. Dacă am avea şi noi îndărătul nostru câteva sute de ani de civilizație şi o limbă ca acea franceză, dacă am avea astm şi am sta închişi într-o odaie căptuşită cu plută, dacă am avea şi noi acea sensibilitate a râmei sau a proteului fără ochi, dar care simt lumea într-un chip pentru care nu avem vorbe". Actul creator în roman este similar, în accepția călinesciană, actului de cunoaştere a operei de ştiință, creația epică fiind „un bun studiu al naturii", în afara gratuității, studiu „metodic şi liniştit ca o disecție (…) pasonat rece, cu nervii supravegheați" [118, p. 293].

ieşean, romanele „de creaţie" sunt cele obiective, sociale, realiste, fundamental epice, iar cele „de analiză" sunt preocupate de cazuistica morală şi psihologică, de surprinderea fluxului de conştiinţă. Mai trebuie menţionat şi faptul că, dincolo de aprobarea formulei proustiene, Garabet Ibrăileanu consideră că discursul de tip analitic nu reprezintă o formă de imaginar romanesc, acesta fiind mai degrabă un import occidental. Fenomenul revolut al proustianismului este apreciat şi în tabăra „modernistă" a lui Eugen Lovinescu, chiar dacă criticul bucureştean pledează pentru o trecere hotărâtă la creaţia obiectivă, care se defineşte printr-o metamorfoză „de la rural la urban" sau „de la lirism la adevărata literatură epică". Astfel că unii au înţeles spiritul novator în roman ca o pledoarie pentru o psihologie „modernă", „citadină", în continuă metamorfoză şi evoluţie şi şi-au concentrat atenţia asupra unor trăsături inefabile ale noii personalităţi umane, prin investigarea „abisalului" în conştiinţă, a celor mai profunde seisme şi mutaţii atât în realitatea psihică, cât şi în cea a subconştientului. Alţii au conceput modernizarea romanului în expresia rece, impasibilă, impersonală, considerând că nimic din vibraţiile subiective ale autorului nu trebuie să transpară în forma obiectivă a operei. În viziunea lui George Călinescu, romancierul este un „observator" „neutru" şi „obiectiv" şi un „clasificator"; el selectează din realul observat atât cât are nevoie pentru caracterizarea şi relevarea deosebirilor psihice structurale în vederea atribuirii acestora unei categorii umane tipologice. Ca un adevărat om al ştiinţei, romancierul reface suprafeţele şi volumele realităţii umane pentru a identifica şi a crea categorii permanente.

Anume canonul „neutralităţii" ştiinţifice va avea cele mai consistente repercusiuni asupra poeticii romanului interbelic. Liviu Petrescu susţine că, pentru a înţelege această cerinţă, trebuie să luăm ca punct de plecare tendinţa, pe care o manifesta epistemologia secolului al XIX-lea, de a întemeia cunoaşterea ştiinţifică „nu pe cogito-ul cunoscător, nu pe subiectul gnoseologic, nu pe ceea ce ţine de conştiinţa sau sensibilitatea celui care cercetează lumea şi lucrurile, ci pe faptul obiectiv, singurul element ce poate să ofere o certitudine apodictică" [19, p. 25-26]. Aşa-numita „neutralitate" va cere non-participarea subiectul auctorial, altădată în drept să-şi judece şi să-şi mânuiască personajele. Discursul impersonal, obiectiv, operând mai multe modificări în plan tehnic, a evoluat până la tipul de roman în care personajele îşi revendică dreptul de a avea o individualitate distinctă şi un punct de vedere. Potrivit lui Liviu Petrescu, acest canon anticipează principiul **„construcţiei polifonice"** a romanului, promovat de Bahtin. Canonul „obiectivist" facilitează o reafirmare a subiectivităţii, colportată în interiorul romanului. Reducând subiectivitatea auctorială, romanul modern îşi multiplică perspectivele.

Multiplicarea punctelor de vedere condiţionează într-un fel aparte arhitectonica romanului. Opoziţiile şi contradicţiile nu sunt desfăşurate epic, ci ascultă de un

principiu al **coexistenței simultane**, care le aduce într-o imposibilă armonie, numită de Bahtin dialogică. Romanul polifonic este animat de spiritul dialogic, care condiționează oximoronica înfruntare pacifică a contrariilor. În studiul său, *Space, Time and Structure in the Moder Novel* (1910), Sharon Spencer, definind principiul de construcție a romanului modern, alege ca metaforă cu valoare emblematică, una spațială – **oraşul**. Potrivit cercetătoarei, romanul contemporan „arhitectonic" se construieşte, spre deosebire de cel tradițional, în care narațiunea se lasă călăuzită după un principiu cronologic, pe o relatare **simultană** a evenimentelor situate pe axa timpului, ceea ce produce un fenomen de *spațializare a temporalității*. Arhitectonica romanului preconizează o narațiune ce nu se mai desfăşoară în timp, ci una ce se construieşte cu predilecție în spațiu, amintind forma oraşului: „Oraşul reprezintă modelul cel mai popular pentru romanul arhitectonic. E lesne de înțeles pentru ce trebuia să fie aşa, deoarece un oraş – plin de oameni de toate soiurile şi compus din cele mai diverse feluri de **lieux** – constituie o imagine microscopică a universului, încărcată de infinite sugestii, atât simbolice, cât şi de ordin structural. Varietatea de romane înălțate pe ideea unui oraş este imensă" [apud 19, p. 97]. Concluziile cercetătoarei americane îşi au premisa în analiza categoriilor de spațiu şi timp artistic, ceea ce ne justifică să facem o legătură dintre metafora ei şi ceea ce Bahtin a numit *roman polifonic* în cadrul poeticii istorice.

Într-un fel sau altul, analizând sau sintetizând, prozatorii interbelici urmăresc caracterul uman, structura lui psihică determinată social pentru a o surprinde într-o *identitate-simbol* care ar defini şi ar evidenția, în cadrul unei fresce sociale, noile prototipuri umane ale unei epoci novatoare. Cert este că această **identitate-simbol** impusă de romanul modern e una **citadină**, complexă, eminamente socială, plină de opoziții şi contradicții, traversată şi deschisă mereu către influențele ideologiei occidentale. În ceea ce urmează vom încerca să demonstrăm faptul că **cronotopul oraşului** constituie un **model de lume sincretic**, care combină elemente eterogene ale imaginației culturale în vederea creării **imaginii omului modern**.

Garabet Ibrăileanu şi Camil Petrescu au descoperit personajul modern reprezentativ pentru epocă în romanul lui Proust. Freudismul şi bergsonianismul, curente de gândire cu o influență covârşitoare în secolul trecut asupra intelectualității europene, inclusiv a celei româneşti, au generat o altă cunoaştere de sine şi a lumii şi au provocat mutații esențiale în plan artistic. Ceea ce leagă filosofia lui Bergson [119] (care, se ştie, alimentează metoda lui Proust) de psihanaliza lui Freud, dar şi de alte curente de gândire relaționate ca fenomenologia lui Husserl, gestaltismul lui Dilthey, metafizica lui N. Hartmann sau fizica relativistă, este creditul acordat aspectului biologic al existenței umane, scepticismul față de posibilitățile conştiinței, tentativa de a schimba categoriile social-economice cu cele subiectiv-psihologice şi biologice.

În centrul sistemului său filosofic, Bergson pune noţiunea de „elan vital" din care deduce toate formele creaţiei culturale. Pentru el, formele superioare de cunoaştere (*cunoaşterea intuitivă*) şi formele creaţiei artistice sunt înrudite cu *instinctul*, care exprimă cel mai bine *fluxul vital*. Şi Freud leagă conştiinţa umană nu de existenţa istorică, ci de cea biologică. După el, în om este esenţial nu ceea ce îi determină locul şi rolul în istorie: clasa socială, naţiunea, epoca istorică, ci sexul şi vârsta. Fascinaţia pe care au exprimat-o scriitorii faţă de aceste ideologii se explică prin dorinţa acestora de a crea o literatură ca expresie a tendinţei de retragere din atmosfera socială neprielnică, manifestată, în unele cazuri, prin satisfacţia prilejuită de căldura mirifică a existenţei biologice (suprarealismele şi onirismele) şi, în alte cazuri, mai fericite, prin aventuri metafizice compensatorii. În 1924 Blaga semnala în studiul său *Filosofia stilului* orientarea spiritualităţii europene, saturate de individualism, spre un mod de a crea „anonim", „impersonal", fiind pe cale de a edifica o nouă dogmă. O anumită doză de frică, alienare şi înstrăinare de istorie, o insistentă căutare a liniştii dincolo de social, în straturile profunde ale organicului caracterizează spiritul modernist al Europei. Patosul freudist este unul al descoperirii unei lumi de cealaltă parte a culturii şi a istoriei, dar care se află în acelaşi timp foarte aproape de noi şi gata oricând să răzbată în cuvintele, gesturile şi faptele noastre[1]. În această familie spirituală de creatori europeni, formată de romancieri ca Proust, Gide, Sartre, Huxley, Malraux, Virginia Woolf, se înscriu şi românii din interbelic care s-au afirmat fie sub zodia proustianismului (Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu), fie sub cea a proiectului „experienţialist" (Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Max Blecher, Constantin Fântâneru etc.).

După E. Lovinescu, modelul unei proze urbane, moderne îl constituie romanul rus, al cărui personaj este „intelectualul frământat de probleme sociale, agitatorul revoluţionar, vizionarul sau ideologul preocupat de chestiuni morale sau religioase,

[1] Atât lui Bergson, cât şi lui Freud, Otto Rank sau altor adepţi ai lor, Bahtin le reproşează unghiul biologic de abordare a conştiinţei umane care îl prezintă pe om ca pe o fiinţă monologică, asocială şi, prin urmare, animalică. Psihologia experimentală ca ideologie împrospătează indiscutabil temele creaţiei artistice, înnoieşte instrumentele artiştilor de explorare a complexităţii umane, dar e la fel de adevărat că aceasta îl prezintă într-o lumină defavorabilă, frizând patologicul. „Doar ca parte a întregului social, în şi prin clasa socială, persoana umană devine reală şi productivă cultural, susţine Bahtin. Pentru a intra în istorie, nu e suficient să te naşti doar fizic – astfel se naşte animalul, dar el nu intră în istorie. E nevoie de a doua naştere, socială. Omul se naşte nu ca organism biologic abstract, ci ca boier, ţăran, burghez sau proletar – aceasta e important. Mai departe el se naşte rus sau francez,şi, în sfârşit, se naşte în anul 1800 sau 1900. Numai această localizare socială şi istorică îl face om real, determinându-i conţinutul creaţiei existenţiale şi culturale. Toate tentativele de a evita această a doua naştere, socială, şi de a deduce totul din premisele biologice ale existenţei organismului nu au din start nicio şansă de izbândă: nicio faptă a omului întreg, nicio formaţiune ideologică concretă (gând, imagine artistică şi chiar conţinutul unui vis) nu pot fiexplicate şi înţelese fără implicarea condiţiilor social-economice" [120, p. 103-104].

într-un cuvânt, un om cu altă viaţă sufletească decât cea a cuconului Gheorghieş sau Andrieş" [121, p. 11]. Cert este că atât scrupulozitatea proustiană, cât şi rigoarea balzaciană sau metodele scriitorilor ruşi de construire a personajului au coabitat în romanul românesc în vederea edificării între graniţele genului a unui fragment de umanitate din epoca respectivă, fragment ale cărui nuclee generatoare se reflectă într-un **personaj-conştiinţă** care se regăseşte pe sine în multiple ipostaze ale eului creator. Cel mai important aspect al romanului citadin e, după E. Lovinescu, faptul că acesta este axat pe mutaţiile complexe ale societăţii, privite prin unghiul problematicii intelectuale, al dilemelor individului superior aflat într-un amplu proces de confruntare cu sine şi cu lumea înconjurătoare, afirmând spiritul modern în literatură. Chiar dacă noutatea problematizării şi psihologiei nu ţine de scriitorii oraşului, acestora, după E. Simion, le revine meritul de a stimula „preocuparea pentru caractere complexe, pentru psihologie, viaţa spirituală, analiză, observaţie morală etc.". Îndemnul de a crea o „poezie epică urbană" (E. Lovinescu) a avut un efect neaşteptat: a revigorat literatura rurală, modernizând-o, dându-i o conştiinţă estetică nouă şi determinându-l pe scriitor să depăşească metodele lirice, tradiţionale [122, p. 367]. Anume L. Rebreanu este considerat ctitorul romanului modern.

Personajului-conştiinţă îi corespunde un univers distinct. Dacă romanul „tradiţional" zugrăvea o lume omogenă şi raţională, în care valorile colectivităţii erau superioare celor individuale şi morala tuturor triumfa asupra moralei unuia singur, postulând astfel supunerea individului faţă de totalitate, prin intermediul unui autor omniscient şi omniprezent, anii '30 propun o nouă manieră de a scrie roman şi aduc în prim-planul discursului narativ fiinţa umană surprinsă în unicitatea şi în precaritatea ei, fiinţă vie şi liberă, pusă în mişcare de propria energie internă,

---

Metodologia psihanalizei acordă atenţie în exclusivitate psihologiei individuale, luminând conflictele comportamentului uman din interior, fără a ţine cont de condiţionările mediului social care le generează. Întregul proces de construire a caracterului, după Freud, decurge în limitele psihicului subiectiv izolat. De cele mai multe ori însă faptele umane sunt provocate de stimulenţi sociali şi în condiţiile mediului social. Chiar şi experimentul psihanalitic nu este privat de acest scenariu; nicio reacţie verbală a pacientului nu poate fi trecută în exclusivitate pe seama celui care o manifestă: ea, reacţia verbală, este, în sens îngust, produsul unei situaţii interlocutive, discuţiei dintre medic şi pacient şi, în sens larg, produsul unei situaţii sociale complexe – contextul. Toate reacţiile verbale ale pacientului pe care se construiesc argumentele psihanalizei sunt scenarii ale unei mici coexistenţe – şedinţa psihanalitică. Ele reflectă nu dinamica sufletului individual, ci dinamica relaţiilor sociale dintre medic şi pacient. Nu despre o luptă a puterilor naturale este vorba aici, ci despre o dispută între persoane umane.

Bahtin recunoaşte contribuţia esenţială a cercetărilor psihologice la creaţia artistică, pledează însă pentru o „socializare a psihologiei". Vorbirea interioară, ca şi cea exterioară, presupune un ascultător potenţial, structurându-se în funcţie de acesta. Orice produs al activităţii verbale, de la enunţul simplu până la opera artistică complexă, este determinat nu doar de trăirile subiective ale vorbitorului, ci de situaţia socială în care răsună acest enunţ. Reiese de aici că **ceea ce obişnuim a numi *literatură subiectivă* este de fapt un gen de proiecţie cu ajutorul căreia sufletul individual se încadrează în reţeaua complexă a relaţiilor sociale.**

nu de vectorii unei funcţionalităţi supraindividuale. Discursul viului valorifică filosofia naturii umane ca libertate, abordare ce implică primatul subiectivităţii individuale, cu limitările şi cu relativitatea adevărurilor sale, sugerată şi de perspectivarea punctului de vedere. Eroul nu mai are drept scop să se integreze în lume, ci să-şi integreze lumea sieşi, marcând, astfel, o epocă a individualismului şi a interiorității, experiențelor exterioare fiindu-le preferate cele interioare, relaționale sau intelectuale, aflate deseori la limită. Ordinii statornicite a societății i se opune dezordinea infinită şi în permanentă prefacere a vieții, filosofia refacerii contactelor directe cu viața fiind preferată postulării vechilor adevăruri absolute, romanul mitologizant fiind substituit de romane ale trăirii, în care atenția este îndreptată către organic, instinctual, inefabil, către unicitatea fenomenului vital.

În mod normal, unui astfel de personaj-conştiinţă, interiorizat, preocupat de cunoaştere, de identitatea absolută sau de propria identitate îi este specific discursul confesiv şi monologic. În perioada interbelică dominante devin astfel de genuri ca jurnalul, autobiografia, memoriile, corespondența privată etc., limbaje egocentrice considerate la moment în măsură să asigure comunicarea autentică dintre ființele umane. În ceea ce urmează vom încerca să demonstrăm că romanul românesc interbelic, chiar dacă capătă în urma modernizării de tip occidental „analiza complicată”, „idealismul filosofic”, „epicureismul intelectualist”, subtilitatea şi bogăția explorărilor profunzimii diamantine a eului, revelatoare a ființei metafizice (N. Davidescu), „puritatea genului” şi a „stilului”, nu va putea face abstracţie de condiționările sociale, de distorsionările limbajului *celuilalt*. Genurile confesive se coagulează în roman datorită reprezentărilor sociale ale timpului, a convențiilor în vogă la începutul secolului trecut despre literatura non-ficțională, autentică, a trăirii „pe viu”. Fiind privilegiul şi rezultatul perspectivei auctoriale, discursul confesiv are o tendință unificatoare, globală (M. Nedelciu). Încadrate în arhitectonica romanului şi devenind prerogative ale personajelor, limbajele subiective şi diverse creează un mediu oportun plurilingvismului şi dialogismului[1]. În planul limbajului romanesc, cele mai spectaculoase efecte stilistice sunt generate de cuvântul naratorului dublu şi simultan orientat: după obiectul vorbirii şi după vorbirea celuilalt.

În pofida canonului „impersonalității” şi a preeminenței stilului, paradigma modernă contribuie la rafinarea instrumentelor de comunicare interumană, creând premisele pentru o structură polifonică şi dialogică de tip modern. Chiar dacă romanul interbelic se vrea mijloc de cunoaştere de sine ca adevăr absolut al ființei

[1] Trebuie să amintim ca în limba română termenul de dialogism este atestat pentru prima dată în *Noul dicționar portativ de toate zicerile radicale şi streine reintroduse şi introduse în limbă, cuprinzând şi termeni ştiințifici şi literari*, alcătuit de E. Protopopescu şi V. Popescu, 1862. Termenul este împrumutat din franceză (*dialogisme*) şi are în mod curent înțelesul de „Întrebuințare (cu artă) a dialogului în expunerea ideilor, sentimentelor etc.” [123, p. 106].

umane, se poate vorbi că acesta se deschide şi reprezentării unui **spaţiu-timp social citadin**, marcat de intersubiectualitate. Temele dialogului social figurat de romanul românesc din această perioadă sunt cunoaşterea, drama intelectualului lucid, mecanizarea şi convenţionalizarea vieţii, alienarea şi dezumanizarea, imposibilitatea comunicării umane, pierderea valorilor transcendente etc. Creatorii şi-au construit demersul artistic ca expresie a unor răspunsuri şi poziţii axiologice personale vizavi de aceste teme fundamentale, încadrându-se într-o familie spirituală de romancieri modernişti.

Concert din muzică de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu: poetica romanului polifonic

> „Era aproape cu neputinţă să treci câteva zile în şir pe faimoasa Calea Victoriei fără să întâlneşti pe oricine ai fi vrut sau n-ai fi vrut. Bucureştiul rezolvă problema de a fi mare şi de a fi mic deodată, provincie şi capitală. Atribute duble, combinate în proporţii dozate machiavelic, ce-i compun caracterul distinctiv. Progresul chiar al oraşului respectă aceeaşi lege, se desfăşoară pe orice distanţă şi în orice direcţie, fără a-şi pierde mişcarea în jurul nucleului. Firele, cât de lungi, se deapănă în jurul acelui miez viu, care, astfel, nu se deplasează din nicio schimbare. Tot ce e nou se intercalează în spaţiile libere, sau se substituie fără a rupe ritmul special al urbei, şi oamenii, asemeni prin toate prefacerile lor, vin de pretutindeni acolo, în inima strâmtă a oraşului, ca şi cum viaţa le-ar fi o permanentă recreare".

Arhitectonica acestui fragment din romanul *Concert din muzică de Bach* este revelatoare, ca şi sugestia muzicală din titlu, privind modelul de organizare a lumii şi a textului unuia dintre cei mai importanţi romancieri din literatura română interbelică – Hortensia Papadat-Bengescu. Este revelatoare în sensul cronotopului literar, care desemnează arhitectura interioară a romanului, figura relaţiilor interne, pe care l-am numit *cronotopul oraşului*. Toate nivelurile şi articulaţiile romanului se ajustează la acest cronotop, toate segmentele de semnificaţie lucrează în vederea conturării unei lumi romaneşti care, prin denunţarea infirmităţilor sufleteşti şi a monstruozităţilor morale ale unui clan de noi îmburghezişi ai oraşului, intraţi în iureşul transformărilor istorice, proiectează alegoric imaginea umanului şi a omenescului [124].

Modalitatea complicată de concepere a romanului porneşte de la convingerea că personajul modern al romanului, selectat din oraşul în care progresul „se desfăşoară pe orice distanţă şi în orice direcţie" şi în care forţele reformatoare şi cele conservatoare coexistă „combinate în proporţii dozate machiavelic", necesită instrumente mai cizelate de zugrăvire, adaptate la noua epistemă, la noua viziune asupra lumii.

Într-un interviu cu I. Valerian, Hortensia Papadat-Bengescu mărturisea asupra etapelor preliminare de constituire a viziunii din romanul *Concert…*, care s-a arătat a fi chiar de la început „deodată ca titlu şi ca arie de construcţie. Concertul nu e propriu-zis subiectul romanului, e însă coloana în jurul căreia acţiunea se desfăşoară, rampa de sprijin al întregului parcurs. Acest titlu la început se adapta unui episod al romanului, pe măsură ce scriam însă, aveam impresia că îmbinarea şi dozarea caracterelor şi acţiunilor mă impresoară în chip *simfonic*" [125, p. 145]. Edificiul romanesc este văzut ca structură a unei simfoniii; temele şi motivele sunt preluate contrapunctic, într-un echilibru schimbător şi într-o lumină îndreptată variabil asupra scenelor în continuă restructurare. Romanul ne oferă suficiente paralele între ideile de construcţie, oraş, muzică. În acest sens este semnificativ rolul jucat de una dintre eroinele acestui roman – Elena Drăgănescu-Hallipa –, despre care se spune că ar fi „clădit" prin sunete simfonice „geometria solidă a unor oraşe albe inundate de o lumină egală". Structura oraşului şi arhitectonica muzicală determină *universul romanului*, *construcţia narativă şi modelul de organizare a textului*.

Ceea ce a determinat critica literară să deosebească aşa-numita proză de maturitate, apreciată unanim, de cea timpurie, a cărei noutate se discută în ultimul timp, a fost modul de raportare a naratorului la realitatea exterioară – „subiectivă" şi „obiectivă"[1], cel de-al doilea mod fiind văzut ca o certitudine de modernizare şi maturitate artistică. Au fost însă şi alte păreri, poeticianul Nicolae Manolescu a remarcat că performanţele de care scriitoarea a dat dovadă în ciclul *Hallipa* nu ţin de trecerea de la o fază „subiectivă", adică psihologică, lirică şi confesivă, la una „obiectivă" a maturităţii, ci de flexibilizarea perspectivei narative, de trecerea de la *perspectiva narativă interioară unică* la una *relativă* şi *schimbătoare*, care îi permite să sesizeze viaţa ca pe o simultaneitate de mici evenimente în desfăşurare [18, p. 297-342]. În fond, Hortensia Papadat-Bengescu nu a renunţat niciodată la „tensiunea interioară", care face din spaţiul artistic o realitate secundă a conştiinţei reflexive. Experimentând în romane *punctul de vedere variabil*, scriitoarea înmulţeşte canalele de comunicare a adevărurilor fundamentale general-umane.

Hortensia Papadat-Bengescu începe cu câteva proze[2] care reprezintă o succesiune de *documente sufleteşti*, în special, ale unor personaje feminine suprasensibile. Materialul sufletesc asupra căruia se apleacă o *conştiinţă reflectoare unică* constituie nucleul coagulant al acestor naraţiuni. Centrarea pe experienţa personală şi factorul

---

[1] La originea acestei clasificări se află cunoscuta teză a lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*: „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseşi, în procesul ei de evoluţie de la subiectiv la obiectiv".

[2] *Ape adânci* (1919), *Sfinxul* (1920), *Femeia în faţa oglinzei* (1921), *Balaurul* (1923), *Romanţă provincială* (1925), *Desenuri tragice* (1927).

psihologic determină diminuarea epicului, faptele din exterior devenind un fel de „decor" al stărilor interioare. În contextul afirmării romanului realist modern, în care primează fapta, epicul, gesturile tranşante, scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu, cu accentul pus pe personajul ambiguu, pe surprinderea legăturilor dintre trup şi suflet, pe explorarea ființei interioare etc., ce condiționează o pronunțată *perspectivă narativă secvențială*, constituie o alternativă care risca să nu fie percepută ca valoare.

Relația spațiu-timp din aceste proze de început este una specială, marcată de reprezentările sociale şi descoperirile pe care modernitatea le-a adus în domeniile fizicii, filosofiei, fenomenologiei, psihanalizei etc. Subiectul lor este sufletul, trăirea autentică, sensibilitatea, viața interioară, percepute şi ca modalitate de cunoaştere. Observarea universului prin intermediul simțurilor, al senzorialității acute ar putea conduce la cunoaşterea tiparelor abstracte ale existenței, se prea poate cu mai mult succes decât pe cale cerebrală, deliberează scriitoarea pe ici, pe colo, racordându-se la discuțiile filosofice ale timpului. O astfel de abordare a lucrurilor presupune o altă percepere a *timpului artistic*. Timpul prozelor bengesciene de început este cel al duratei pure bergsoniene, un timp al conştiinței, al percepției profunde, condiționate de coborârea în structurile abisale ale ființei. Recunoaşterea victoriei „duratei" (a timpului subiectiv sau a timpului trăit) asupra „timpului obiectiv", „al ceasornicelor", modifică substanțial criteriul ordonator al arhitectonicii romaneşti. Ceva mai târziu, într-un articol din revista *Vremea* (an. III, 4 septembrie 1930), Hortensia Papadat-Bengescu asemuieşte literatura cu o „incursiune în elementele secrete, dar pozitive ale universalului", o încercare de a „reconstitui elementele necunoscute ale cosmicului".

În spirit simbolist, muzicii îi revine rolul facilitării pătrunderii în spațiul universalului: „Operele de artă ale fanteziei se adresează unei admirații la care nu participăm cu esența noastră, deşi ele trebuiesc presupuse a fi captațiuni miraculoase ale misterului din care suntem desprinşi. Muzica singură în formula ei simfonică reuşeşte a ne transpune prin traumatism în stări de perturbare a normelor senzoriale, deci în prima etapă a evaziunii în planul universalului. Poezia, încă prin tratarea muzicală a temelor şi prin malversiunea noțiunilor dintre real şi imaginar, reuşeşte până la o măsură aceeaşi transgresiune…" [126, p. 13]. Literatura e eficace în frumusețea ei doar atunci când captează perfecțiunea universalului în una dintre formele existenței terestre.

Imaginea existenței este un „produs" al unui proces psihic, al privirii cu ochiul interior al ființei, majoritatea eroinelor bengesciene trăiesc un raport tensional între ceea ce este şi ceea ce pare a fi. Experiența de *privitor* creează un „minus" al integrării

în relațiile sociale, comunicarea cu semenii realizându-se printr-un *dialog interior, fenomenologic*. „Prin firele subțiri ale undelor sensibile comunicarea între vasta rețea universală şi rețeaua fibrelor noastre nervoase e mai directă decât pe calea socotelilor matematice ale raționamentului”, meditează una dintre eroinele sale. Analiza psihologică constituie un *cod al comunicării* dintre personaje, al acestora cu creatoarea lor sau al tuturora cu lumea însăşi. Analizând reacțiile psihicului la impulsurile lumii exterioare, scriitoarea pune în evidență, de fapt, acea *comunicare directă a omului cu lumea* care constituie însăşi condiția umană şi socială a personajelor. „«Performanțele» psihicului eroinelor şi naratorului, constată exegetul Ioan Holban, indică modalitatea *dialogului* cu lumea şi cu ei înşişi, calitatea raporturilor de cunoaştere şi, implicit, le stabileşte *identitatea* în limitele texturii relațiilor sociale” [127, p. 30]. Trecând la perspectiva „obiectivă” în cea de-a doua etapă a creației sale, Hortensia Papadat-Bengescu nu va abandona totuşi modalitățile dialogului fenomenologic.

De regulă, în relațiile sociale personajele feminine sau naratorul, tot femeie (Lilia, Bianca Poporata, Alisia, Mamina, Adriana Praja, Laura, Manuela etc.), prinse între „deficitul de existență” şi „dureroasa perfecțiune de exagerare a sensibilității”, au mai întotdeauna o experiență de *privitor*, care îşi trăieşte intens obsesiile interioare, imaginea societății construindu-se subiectiv, prin prisma acestor trăiri. Titlul unei proze, *Femeia în fața oglinzei*, este unul revelator în sensul focalizării narative în jurul vocii unei „sacre feminități”. Sugestiile mentorului şi discuțiile din cadrul *Sburătorului* au determinat-o pe scriitoare să caute în materie de tehnică narativă rezolvarea care să o ajute să depăşească senzorialitatea debordantă a naratorului observator în vederea creării unui spațiu romanesc veritabil, a unei arhitectonici a romanului modern, riguros organizată. Întregul ciclu dar mai ales romanul *Concert din muzică de Bach*, textul-efigie al scriitoarei, conturează un spațiu-timp romanesc închegat de noile relații dintre *eu – lume*, *eu – celălalt*, iremediabil mai complexe, care creează freamătul semantic în continuă metamorfoză şi re-creare.

În primul rând, trebuie menționat că psihologismul rămâne în continuare „placa turnantă” (Ioan Holban) a Hortensiei Papadat-Bengescu, în cărțile ciclului însă acesta este transpus în epic. Obiectivul scriitoarei era să surprindă artistic acele tensiuni ale individului, proaspătul burghez al oraşului care, aflându-se încă sub auspiciile unui suflet elementar, este nevoit să le reprime şi să se adapteze de urgență la noile convenții sociale. Necesitatea ancorării în spațiul securizant al obişnuințelor şi imperativul adaptării rapide la curentele înnoitoare creează agitația majorității personajelor din ciclu şi nucleul focalizator al narațiunii. Această tensiune se păstrează şi la nivelul discursului romanesc în încercarea de comunicare directă, interioară, cu ajutorul unui „limbaj cosmic”, „fără cuvinte”, al psihicului şi în comunicarea în afară, prin

cuvinte şi alte convenţii sociale. Limbajul romanului modern este unul propriu culturii care l-a generat, mult mai nuanţat, dar mai arbitrar şi deci mai convenţional decât cel fundamental, protoarhaic. Aşa se explică oscilarea Hortensiei Papadat-Bengescu între dorinţa rostirii primare autentice şi necesitatea de convertire a comunicării la convenţiile romanului obiectiv.

Romanul este cea mai expresivă formă artistică a poliglosiei lumii noi şi a conştiinţei literare creative care a impulsionat-o. Mutaţia esenţială din *Concert*… are loc în planul analizei prin înlocuirea *reflectorului unic*, „neutru" şi „impersonal" printr-un *reflector flotant*, care a generat *fenomenul polifoniei*. Vocilor interioare ale personajelor li se suprapune o altă voce, fie a naratorului (N. Manolescu), fie a unui „agent epic" (I. Holban), care distorsionează unitatea stilistică a vocii unice („sacra feminitate") din primele proze. Apariţia unui narator sau personaj-agent pe lângă reflector creează distanţa dintre cele două moduri de producere a vieţii şi a textului: prin prisma *subiectivităţii privitorului* şi cea care prezintă *obiectiv* „*mecanica existenţei personajelor*". Potrivit lui Ioan Holban, în primul roman al ciclului *Fecioarele despletite* aceste două modalităţi se afirmă în mod egal, căci „planul psihologiei individului este dublat de cel al grupului din care acesta face parte (…) naratorul (Mini – *n.a.*) vizează acum profilul temperamental al unei categorii umane, al unei «serii», pe care îl studiază cu ochiul personajului-reflector în detaliile manifestării lui la nivelul fiecărui individ sau abordând direct configuraţia grupului" [127, p. 79]. În *Concert*… însă balanţa înclină spre a doua modalitate de producere a vieţii şi a textului, fără să o anuleze pe cea dintâi. De aici înainte romanul începe să reprezinte forma unei aspiraţii de cuprindere polifonică, fiind realizat într-un contrapunct de destine ca un *dialog al experienţelor*.

Dialogul are loc între feluri de a vedea lumea şi de a trăi, între generaţii, între cuplurile romanului şi chiar în modalitatea de a scrie. Felul în care sunt dispuse cele două generaţii în confruntare urmează legile cronotopului. Pe de o parte, se află intelectualii răvăşiţi de război – „generaţia neurastenică" (Greg, Lenora, Doru Hallipa, Rim, Lina, Maxenţiu, Drăgănescu) şi pe de altă parte sunt cei care le ameninţă certitudinile – „generaţia lucidă" (Mika-LéLică trubadurul, Ada Razu). Ioan Holban vede o paralelă sugestivă între existenţa oamenilor din roman şi arhitectura oraşului: „arhitectura veche a oraşului, cochetă şi variată, armonioasă este ameninţată de acea nouă, disproporţionată şi «ponderoasă»: două stiluri arhitectonice care exprimă două moduri diferite de a trăi" [127, p. 81].

Confruntarea dintre indivizi în plan social are o formă analogă în plan narativ: *alternarea de perspective şi voci*. Materialul investigat în *Concert*… este tot *fiinţa interioară*, se modifică însă modalitatea de prezentare a acesteia. Imaginea

ființei interioare nu mai apare ca rezultat al privirii din interior a unui singur *personaj-reflector*, ci ca unul al *multiplicării ungiurilor de vedere*. Mai multe personaje ale romanului capătă rolul de „reflector”, *multiplicând vocile interioare* ale romanului. Mai mult decât atât, vocea personajului-reflector intrat în scenă este bruiată de o altă *voce*, *identificabilă cu cea a naratorului omniscient*, care îşi permite imersiuni directe în sufletul şi în voința acestuia. Auzim pretutindeni această voce la persoana a treia, care devine personajul cel mai important al romanului, personaj fără identitate socială, dar având cu certitudine o identitate morală (un cod moral). Este vorba de un *personaj-voce*, *ton*, pe care îl auzim la toate nivelurile textului. Chiar şi atunci când aparent este vorba de monolog, se poate lesne disocia vocea interioară a personajului şi vocea de cele mai multe ori ursuză şi ironică a naratorului (monolog fals). Această voce-narator care urmează o *poetică a supervizării* permanente a eroilor din roman constituie noutatea narativă şi marca scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu.

Vom pune în evidență această mutație analizând cel mai comentat fragment al romanului: scena întrevederii Ada – Lică – Maxențiu. Textul e în stare într-adevăr să aducă cele mai concludente argumente pentru *metoda narativă hibridă* a Hortensiei Papadat-Bengescu. În acest fragment relațiile complicate ale triunghiului erotic sunt privite şi interpretate din perspectiva lui Maxențiu, care preia rolul de „reflector”. În conformitate cu rigorile romanului tradițional, dar şi cu exigențele de la *Sburătorul*, naratorul ar fi trebuit să se identifice pe rând cu vocile fiecărui actor intrat în scenă, să fie ceea ce s-a numit un *narator extradiegetic*. De altfel, această formulă narativă reprezintă crezul poetic declarat al scriitoarei: „Socot romanul propriu-zis, afirmă autoarea într-un interviu apărut în 1926 în *Viața literară*, ca însemnând realizarea vieții, deci a adevărului, în consecință pe ceva riguros şi grav. (…) Adevărul se cercetează cu lupa şi la microscop. E bine ştiut că în acest țel apar toți porii obiectivismului examinat. Severitatea mea e lupa de care mă servesc” [126, p. 81]. Însă intuiția sănătoasă o orientează pe scriitoare spre altă formulă, mai complexă şi mai maleabilă, infinit mai creativă decât cea pe care i-o poate da „obiectivismul riguros”. Vocea naratorului din acest fragment nu se suprapune până la identitate cu vocea interioară a personajului, ci încearcă să ia atitudine față de punctul de vedere al acestuia. De cele mai dese ori, această atitudine a naratorului față de personajul său este una persiflantă, ironică, dinamitându-i discursul din interior, polemizând cu el. Astfel se creează distanța stilistică dintre vorbirea naratorului şi cea a personajului, distanță generatoare de efecte polifonice.

Vorbirea interioară a lui Maxențiu este reprodusă într-un *discurs indirect liber* în care se poate lesne vedea că vocea naratorului, structurată pe un anume cod ironic,

amenință în fiecare cuvânt „obiectivitatea” demersului, stilizându-l. Această voce doar simulează asemănarea cu cea a eroului, în realitate ea trădează malițiozitatea unui arbitru moral care consemnează, alege, comprimă, organizează vocea neauzită a eroului. Dar nu numai atât, nu numai subiectivitatea perspectivei auctoriale generează distanța. Am spune că aici are loc un fenomen mult mai interesant, se poate vorbi de o oarecare rezistență a eroului față de creatorul său, or, aici Maxențiu îşi revendică un anumit drept de a spune adevărul propriu. Nu numai că vocea naratorului are rolul de a completa prin nuanțare vocea eroului său, ci şi invers, la un moment dat, aceasta însăşi se contaminează şi este completată de vocea eroului. Naratorul preia boala imaginației lui Maxențiu, explorând împreună cu acesta realitatea fantastică a viscerelor, viziunile lui delirante venite din spațiul subconştientului. Această întrețesere a vocilor are efecte stilistice polifonice impresionante şi relevă un fond al relațiilor interumane, intersubiectuale în opera literară.

Polifonia este menținută şi în vorbirea externă a eroilor, în dialogul dramatic al actorilor din scenă. Un anume limbaj convențional caracterizează fiecare replică rostită, cuvintele ascund cu greu însă tensiunea interioară creată de nedorința de a se conforma la contractul social. Ca şi celelalte personaje din roman, Maxențiu încearcă ostentativ să-şi ascundă condiția de bolnav care l-ar descalifica în plan social, punându-şi o *mască searbădă de carnaval*, preferând să arate ca o „păpuşă de panoptic”, ca un manechin, decât să fie scos din viața mondenă. Transferându-şi foarte rapid atenția de la vorbirea exterioară la cea interioară a personajelor şi invers, naratorul orchestrează sensurile romanului în continuă nuanțare şi amplificare.

Dubla orientare a cuvântului naratorului – după obiectul vorbirii şi după vorbirea celuilalt creează o complexitate de profunzime, unde subiectivitatea umană nu e de ignorat. Se poate vorbi acum despre o *interacțiune intersubiectuală* ce capătă în roman funcția de narare, reprezentare, interpretare etc., atribuite de regulă unei singure voci a naratorului „subiectiv” sau „obiectiv”. Instanța discursului narativ nu mai e în exclusivitate un *eu-centru*, ci *relația eu-tu*, care adaugă un „plus de viață” universului creat din cuvinte, din „contracte sociale” a romanului. Cine mai poate afirma acum că opțiunea pentru „obiectivismul absolut” din următorul roman, *Drumul ascuns*, este cea mai corectă de vreme ce, totuşi, romanul *Concert din muzică de Bach* este considerat sub aspect estetic cel mai reuşit din toată creația scriitoarei. Nepotrivirea formulei „obiectivismului absolut” cu formula subiectivismului ființei creatorului interesat de „documentele sufleteşti”, pentru care viața textului este viața însăşi a personajului reflector, a făcut din ultimul roman din ciclu un demers experimental, artificial, „programat”, privat de fluxul secret al comunicării

autorului cu propria sa operă, care e şi condiția valorii estetice, de aceea marca scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu rămâne subiectivismul (cu toate elementele lui: dialogul cu sine, dialogul intersubiectiv, dialogul cu lumea), în pofida exigențelor colegilor de la *Sburătorul*, marcă prin care autoarea se lansează în „dialogul mare" al creatorilor de romane. În acelaşi timp, principiul „obiectivității" a determinat-o să dea mai multă libertate personajelor sale, care au posibilitatea să-şi afirme un punct de vedere personal.

Odată cu trecerea la etapa de creație consemnată de *Concert*… dispare nu subiectivitatea, ci lirismul şi impresionismul primelor proze. Trecerea de la *imaginile eului* la lumea *din afara* lui condiționează transpunerea subiectivității în tehnici, în stil şi ton, în reluarea unor motive şi obsesii şi chiar în construcție. Atitudinea subiectivă a naratorului față de lumea ficțiunii, față de cuvintele eroilor şi față de cele ale cititorului (*cuvântul străin reflectat*) facilitează arhitectonica polifonică a *Concertului*… Inflexiunile vocii narative se schimbă în funcție de personajul intrat în scenă şi de discursul lui, în legătură cu acesta sunt regizate şi motivele contrapunctate. Polifonia se leagă de sensibilitatea naratorului, orientată la limbajul personajelor realizat în gesturi, discursul direct şi monologul interior şi, concomitent, la obiectele înconjurătoare: arhitectură, costume, obiecte. Toate împreună creează imaginea artistică a omului într-un anumit spațiu şi timp.

Ceea ce caracterizează omul din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu este *snobismul* – facultatea unor naturi de ambițioşi, a unor „însetați de putere" şi de „prestigiu social". Dorința irepresibilă de ascensiune şi afirmare rapidă în high-life-ul burghez le dictează acestora un *cod al disimulării* şi un *modus vivendi* desemnând adaptarea socială completă în vederea atingerii nivelului unei civilizații citadine exemplare. Burghezii care formează noua societate bucureşteană din roman simt nevoia de a-şi masca ascendența mediocră şi pornirile haotice ale senzualității şi de a opera un complex angrenaj de norme, ceremoniale, habitudini menite a pune în evidență un cod al manierelor elegante, al „comportamentului aristocratic". Niciun personaj al romanului nu e cu desăvârşire sincer cu semenul său, jucând permanent în două planuri: unul al sensibilității reale, vulnerabile, şi altul al convenției, măştii care asigură reuşita relațiilor sociale. Criticul Ioan Holban menționează faptul că până şi relațiile stabilite între membrii celor trei cupluri din *Concert*… stau fie sub semnul convenționalității, fie sub cel al autenticității: Lina-Rim, Maxențiu-Ada Razu şi Elena Hallipa-Drăgănescu-Drăgănescu formează cele trei „eşantioane" ale *cuplului social*, iar Elena Hallipa-Drăgănescu-Marcian, Rim-Sia şi Lică Trubadurul-Ada Razu sunt ipostaze ale *cuplului erotic*. Premisa constituirii primelor perechi constituie *pactul disimulării*, al „contractului"

care asigură echilibrul şi saltul social; a celor secunde – desfacerea „contractului”, dosind forțe subversive şi centripete, creative prin excelență. De aici o altă temă obsedantă a imaginarului bengescian – *iubirea* – mecanism compensator, care le dă personajelor senzația că trăiesc, că nu sunt simple marionete ale codului social şi moral. Confruntările dintre cele două modalități de constituire a cuplurilor în *Concert*… repetă conflictul dintre re-prezentările *ordinii* şi *dezordinii*.

Prin reluarea acestor motive obsesive cu nuanțări la toate nivelurile textului, scriitoarea inventează o lume în care îşi proiectează propriile întrebări şi valori, dar „nu-şi lasă personajele să sugereze decât prin contrast o posibilă, oricum visată umanitate ideală” [128, p. 265]. Scena înmormântării Siei este o descriere în miniatură a acestei lumi panoptice, înecată în falsitate, asupra căreia îşi varsă scriitoarea sarcasmul. Decorului de gală aristocratică a funeraliilor, ipocrizia, curiozitatea nepotrivită, dorința de a fi în rând cu toată lumea „bună”, bârfele, aranjamentele participanților la acest eveniment fac impresia unui veritabil *festin al morții*. Sugestia muzicală din acest fragment de text, transmisă deopotrivă la nivel fonetic, morfologico-sintactic şi lexical, lasă de întrevăzut o lume posibilă beatificată, o umanitate ideală. Sub hipnoza melodiei sacre a corului bisericesc, actorii încearcă unele remuşcări vizavi de moartea tinerei Sia, muzica având pe moment un efect purificator:

> „Tocmai atunci, curmând isonul popesc, se auzi un zvon nou. Lui Mini îi păru că vine din catapeteasmă, unde licărea cu noblețe conturul de aur al unor crini.
>
> Cutremurarea uşoară pornea, în adevăr, de la amvonul din fund. Ca şi cum acolo, deasupra corului, se clătinau gonguri de aur şi vestmintele de mătase vechi ale icoanelor foşneau. Corul intona un fragment de oratoriu. Pe scărița în spirală, unul câte unul, bachiştii coralului se adăogase camarazilor. Elena îşi simți ochii deodată umezi şi îi şterse fără sfială cu batista fină, tivită cu negru. Ar fi voit să se uite spre locul unde văzuse stând pe Marcian, dar nu cuteza să întoarcă capul. Nici nu observase că e lângă Ada Maxențiu, de lângă care Marcian dispăruse.
>
> Vocile păreau a porni o şoaptă, îndată stinsă în văzduh, un fel de suspin cules de cer, pe când acelaşi vuiet slab, pornit ca din gonguri de aur, răzbătea cu preludiul lui.
>
> Fraza asta întreruptă şi repetată şi încercarea vocilor de a-şi vorbi durerea lor una alteia trecea fiori prelungi peste trupul acum uniform al asistenței. Sub acel efluviu, toată lumea se încovoia ca sub o cădelniță. De vreo trei-patru ori, aripile vocilor împreunate bătură în surdina unui sunet unic, combinat în delicatețea lui istovită din atâtea sunete suprapuse şi acoperite încă de acompaniamentul ca de un zăbranic moale… Apoi porniră încet, de departe, clopote de glas ce se apropiau. Crescură până răsunară peste toată zidirea, făcând să tremure zimții candelabrelor. Puterea sunetelor era acum uniformă şi cu intensitatea crescendoului, mereu umflată, dar părea totuşi a trece printr-un nor ce-i netezea orice stridențe. Lui Mini i se păru că vede parcă intrând de afară

o procesiune numeroasă. Erau privirile acelor din amvon acum înclinaţi spre interiorul bisericii şi care îşi pornise într-acolo sufletele. Cu un vuiet surd, imens, ascensiunea vocilor fu curmată… se auzi o chemare ascuțită ca un tăiş de lamă subțire, un sopran special, un glas fără sex, ca de arhanghel, urcând zigzagul unei slave, ca serpentina luminoasă a unui trăsnet… Apoi se aşeză un ecou permanent, pe care-l slujeau toate vocile scoborâte în *mezzo*.

…Ici-colo o invocare debilă se urca de la tenor sau soprană şi printre toţi începu a trece panglica neîntreruptă a unei melodii ce părea desfăşurată dintr-un ghem fără capăt, ce-şi întorcea volutele de mătase asupra lor înseşi în sute de unduiri. Aşa neîntreruptă, melodia îţi da intermitenţe de puls şi firul ei înnodat ca ochiuri în jurul gâtului îţi făcea o împletitură sufocantă prin care respiraţia se strecura ca un suspin de plâns. Toţi ochii se muiaseră uşor… Armonia uneori se umfla ca de un ferment, creştea cum creşte un aluat, şi alteori se destrăma ca un putregai… Voci îngemănate succesiv, apoi întreite, începură a aclama osanale… Atunci, din gongurile de aur ale acompaniamentului de bas porniră acorduri regulate, egale, care se urmăreau unele pe altele metodic, mereu mai pline, mai sonore… Erau fraze aprigi, care întrebau neantul… Acordurile se înteţeau, goneau unele după altele, cohorte sistematice, dar frământate de însuşi mersul lor succesiv, aproape simultan. Se repetau mereu mai frecvente, deşi în cadenţă, obsedau, cuprindeau în spaţiul lor auzul ca într-un haos prins între munţi. Dure, inexorabile, durerile împietrite în marmura acordurilor vocale urcau în legiuni grele, pline de jale, pe suişul lor neisprăvit spre Eternitate. Părea că pasul lor nu se va mai isprăvi niciodată acolo sus, în infinit, pasul lor aci, jos, înfipt în camera convulsionată de un acelaşi spasm, în trupul unic al celor ce erau *vii* acolo în biserică (…)

Odată hipnoza muzicii risipită, toţi se strecurau lin spre ieşire. Îşi reluau cu grabă bucuria zilei minunate. Indiferenţi către ceremonie, o uitau repede şi porneau ca o ceată molcomă spre primăvară".

Virtuozitatea tehnică şi sensibilitatea muzicală, atenţia pentru ritmurile moderne fac din acest fragment un model exemplar de *arhitectură acustică polifonică*, desprinzând evenimentele de temporal. Meritul romancierei, noutatea demersului său constă în căutarea febrilă a unui mod de expresie, a unei modalităţi apte a atinge luarea în posesie a lumii înconjurătoare în vederea realizării unei „istorii sociale" nu prin descriere şi creare a unui tablou general de mentalităţi, moral etc. al unei epoci, ci prin re-crearea arhitectonică a ansamblului, căutarea unor legi interne care condiţionează arheologia umanului. Rezultatul este o lume sferică – „între" – în care temele şi motivele se organizează polifonic pentru a transpune esenţialul după principiul tonurilor şi semitonurilor unei arii muzicale. Romanul configurează nu numai un spaţiu-timp de reprezentare a societăţii între zidurile „Cetăţii vii", dar şi o lume violent tulburătoare a întrebărilor şi răspunsurilor fundamentale, sub semnul unei profunde nostalgii. Privită *din interior* şi *din afară*, această lume prefigurează un spaţiu-timp social, al complexităţii interrelaţiilor umane.

Patul lui Procust de Camil Petrescu: expresie romanescă a cunoaşterii de sine prin raportare la celălalt

Majoritatea criticilor literari abordează confesiunile personajelor lui Camil Petrescu ca pe nişte monologuri la persoana întâi, care constituie forma predominantă a discursului narativ al celor două romane interbelice, formă venită în sprijinul programului său de a crea o arheologie interioară a trăitului şi a ecourilor lui [129]. La originea acestor considerente stau problemele puse în discuţie de însuşi autorul în celebrul eseu *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* şi preferinţele anunţate de el pentru intuiţionismul bergsonian, fenomenologia husserliană, psihanaliza freudiană şi metafizica hartmanniană. În acelaşi timp, se pot întâlni şi afirmaţii care pun în evidenţă sociabilitatea individului camilpetrescian, preocupat de autocunoaştere. În viziunea lui Nicolae Creţu, personajele lui Camil Petrescu nu îşi izolează „in vitro" eul de lume: „Niciodată, nici când par închişi într-o singurătate-limită, eroii lui Camil Petrescu nu «ies» – în planul conştiinţei din lume, dintre oameni, dimpotrivă, în miezul însuşi al solilocviului lor apar de neşters raporturile în care eul este angajat, dar voind să şi le supună şi preocupat să înţeleagă natura şi valoarea lor" [128, p. 217-218]. Evenimentele exterioare sunt interpretate, se răsfrâng în „conştiinţele-ecran" ale personajelor; vorbind despre alţii, ele se descoperă pe sine: „axa «eu» – celălalt nu e un simplu prilej de a dezvălui şi «caracteriza» personajele, ci ea apare ca *pattern* fundamental al adevăratei cunoaşteri de sine. E în fond tema filosofică a experienţei alterităţii prin care «subiectul constituant» constituindu-l pe «celălalt» se aprofundează pe sine, se constituie chiar pe el însuşi" [128, p. 218]. Şi Irina Petraş menţionează *caracterul de relaţie* al exerciţiului de cunoaştere încifrat în demersurile teoretice şi artistice ale lui Camil Petrescu. Criticul îi opune structurii monologice, de izolare în autoreflexie a lui Max Blecher, autor care vine din aceeaşi convenţie vitalistă, viziunea dialogică a lui Camil Petrescu, care „îşi ignoră voit trupul, eul biologic, urmărind «cazul sufletesc» cu atenţie mărită, deformatoare, a conştiinţei superiorităţii. (…) Pentru Blecher, biologicul se impune ca o realitate deloc neglijabilă. Visceralitatea repugnă eroilor camilpetrescieni, care sunt «cavaleri ai spiritului»". Unul „monologhează epuizant", celălalt „este capabil să întreţină un dialog cu sine" [130, p. 77-78].

Alături de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu este unul dintre întemeietorii romanului românesc de excavare şi investigaţie a conştiinţei umane. Într-adevăr, s-a spus aproape unanim că meritul esenţial al lui Camil Petrescu constă în faptul de a crea în aria romanului românesc o formulă de artă literară capabilă

„să inducă în cititor atmosfera de febră şi luciditate a conştiinţei care întreabă şi se întreabă, judecă şi se judecă, cunoaşte şi se autocunoaşte” [128, p. 267]. Mai mult decât atât, scriitorul a reuşit să provoace dispute înverşunate în domeniul breslei, axate pe tema literaturii ca formă de cunoaştere a lumii. Nu vom insista cu amănunte privind disputa dintre Camil Petrescu şi George Călinescu, cunoscută oricărui cercetător al romanului interbelic, ne vom limita la a scoate în relief poziţiile acestor esteticieni, aparent contradictorii, care au polarizat interpretările ulterioare. Pe de o parte, celebra frază a lui Camil Petrescu: „Singura realitate pe care o pot povesti este realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic. Din mine însumi, eu nu pot ieşi. Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”, care impune în planul estetic al romanului formula de introspecţie la persoana întâi (*Ich-Roman*). Această poziţie ontologică a situării în propria conştiinţă, singura capabilă a exprima o viziune proprie despre lume după Camil Petrescu, asigură autenticitatea literaturii. Pe de altă parte, se impune poziţia lui George Călinescu, expusă în cronica sa asupra romanului *Patul lui Procust*, apărută în *Viaţa Românească*, martie, 1933, în care ilustrul critic pledează în favoarea romanului balzacian, obiectiv, găsind argumente credibile pentru a demonstra că romanele lui Camil Petrescu au mai mult din romanul realist stendhalian decât din cel proustian.

Poziţiile antagonice se explică foarte uşor în contextul unei episteme care opune subiectului obiectul – criză evidentă şi în morfologia romanului interbelic. Pentru a găsi un numitor comun al acestor două poziţii, aparent ireconciliabile, vom analiza romanul *Patul lui Procust* prin prisma paradigmei dialogice, care soluţionează într-un fel dilemele esteticienilor şi răspunde la întrebările pe care aceştia şi le-au pus: cum poate fi identificat, prin forme raţionale, subiectul real empiric, omul întreg care cunoaşte, existenţa acestuia printre semenii săi în comunicare şi, nu în ultimul rând, cum pot fi regândite într-un nou context categoriile de adevăr şi obiectivitate.

Camil Petrescu s-a remarcat prin uimitoarea sa capacitate de a urmări viaţa sufletească în complexitatea şi contradicţiile ei. Structura profundă a epocii, cuceririle ei ştiinţifice şi filosofice au facilitat tendinţa psihologizantă şi, respectiv, audienţa spectaculoasă a literaturii desemnate de Marcel Proust. Proustianismul lui Camil Pertrescu a fost însă adesea exagerat. S-a văzut mai târziu că, de fapt, scriitorul român avea nevoie de metoda lui Proust pentru a deduce un program estetic: „noua structură” prin care să se sincronizeze cu ştiinţa, filosofia şi procesul literar european. Găselniţele tehnice ale scriitorului francez facilitează accesul la pulsaţia profundă a vieţii şi la surprinderea „autenticităţii halucinante a unei existenţe concrete” care

poate fi obținută printr-o întoarcere a conştiinței spre sine însăşi în vederea analizei a „ceea ce e originar în ea". Primatul intuiției asupra rațiunii şi intelectului asigură libertatea actului creator şi reprezentarea realității în devenire. Şi totuşi, personajele camilpetresciene s-au dovedit a fi extrem de lucide, fenomenele obscure, sub pragul conştiinței, fiind aproape inexistente în divagațiile lor intelectual-ideatice. Nota definitorie a creației lui Camil Petrescu este *luciditatea* imperturbabilă, fiecare discurs fiind un certificat al cerebralității capabile să destrame toate misterele şi să limpezească neînțelesul. Sub imperiul acestei lucidități, investigațiile psihologice, plonjările în dimensiunile sinelui nu mai creează prilej de obscurizări şi revelații ale biologicului.

Confesiunile celui care trece prin experiența cunoaşterii sunt expresia raporturilor interne ale conştiinței, a întrebărilor, impasurilor, reevaluărilor, dar şi a atitudinilor unui intelectual față de *ceilalți* care îl înconjoară. Încrederea lui Camil Petrescu că această febrilitate afectivă are rolul de a realiza relația dintre subiect şi lumea înconjurătoare este înrudită cu ideatica fenomenologiei husserliene, conform căreia afecțiunea este acea vitalitate schimbătoare a unui fapt trait şi a unui dat conştient. Husserl se înscrie în cadrele metafizicii moderne centrate pe subiect. La filosoful german subiectul este cel care instituie, prin depăşirea dualismului dintre ființă şi aparență şi prin cercetarea datului imediat care apare în conştiință, o nouă obiectivitate. Ca şi Husserl, Camil Petrescu opune biologicului o conştiință „transcendentalizată", considerând gândirea şi imaginația o realitate fenomenologică. Reflecțiile lui Camil Petrescu din *Doctrina substanței* nu puteau genera, în planul interpretării romanului *Patul lui Procust*, decât urmărirea unei conştiințe ce caută punctul de sprijin doar în interiorul ei, considerând cunoaşterea subiectivă de sine suficientă pentru a oferi datele unei lumi metafizice.

Romanul *Patul lui Procust* constituie o expresie narativă a ceea ce s-a numit „psihologie experimentală", în cadrul căreia un experimentator provoacă pacientul la confesiune, acordându-i acestuia tot creditul în materie de cunoaştere, în timp ce el însuşi rămâne a fi doar un observator neutru. De bună seamă, autorul romanului are rolul de a genera, dovedind în calitate de personaj un „faire persuasiv", şi de a organiza (în calitate de autor) mărturiile expresive ale personajelor sale. Este limpede că autorul intră în posesia mărturiilor eroilor săi prin intermediul textului scris, iar pentru a fi expresive şi accesibile autorului-observator, reflecțiile personajelor trebuiau să se obiectualizeze în cuvânt, în text, pierzându-şi caracterul inefabil. Prin anii '30 Bahtin a criticat promotorii „psihologiei experimentale" pentru faptul că aceştia ignoră aspectul material al expresiei subiectivității umane în situația de comunicare. Freud analiza viața sufletească în sine, din interior, cu metode pur fiziologice; întregul proces

de constituire a caracterului decurge în limitele psihicului subiectiv izolat – lucru imposibil atât în realitate, cât şi în cazul creaţiei verbale artistice. Comportamentul uman nu poate fi analizat fără implicarea punctului de vedere *obiectiv-sociologic*, fără a menţiona că faptele umane şi confesiunile sunt provocate de stimulenţi de natură socială şi în condiţiile mediului social. „Trebuie, constată Bahtin, să ne intereseze cadrul mai larg al enunţului verbal, cel al relaţiilor sociale, a căror dinamică modelează toate elementele conţinutului şi formei vorbirii noastre interioare şi exterioare, tot arsenalul de valori, puncte de vedere cu ajutorul cărora noi facem lumină şi explicăm pentru noi înşine şi pentru ceilalţi comportamente, dorinţe, senzaţii" [120, p. 162-164]. Vorbirea interioară a individului se foloseşte de cuvinte care nu sunt „virgine", conţinând intrinsec cioburi de „cuvinte străine". Cuvântul rostit se înscrie îndată într-o anumită tipologie a comunicării sociale care precedă demersul individului, cu atât mai mult atunci când această vorbire este înregistrată în scris.

Reacţiile verbale ale individului sunt de natură socială. Potrivit lui Bahtin, cel care are rolul de observator al sufletului uman nu trebuie să psihologizeze procesul de cunoaştere, ci să-l sociologizeze, căci *sufletul este aşa cum se arată el în afară*, aşa cum e văzut de alţii. Eu nu pot să mă văd pe mine din interior, e nevoie şi de o viziune *din afară*, care să poată figura artistic sufletul meu. Ceea ce trebuie să ne intereseze în romanul lui Camil Petrescu este *cuvântul naratorului orientat simultan către obiectul vorbirii* (*problemele individului care se confesează*) *şi către cuvântul celuilalt* (*al autorului*, *al altor personaje şi al cititorului potenţial*). Aceasta ne va ajuta să identificăm *forma artistică* în care este turnată structura individului camilpetrescian, văzută în raport cu alte forme elaborate de alţi creatori ai romanului.

Gestul lui Camil Petrescu de a da cuvânt eroilor săi constituie un pas înainte spre democratizarea actului estetic şi crearea unei alternative la discursul scriitorului omniscient. În acelaşi timp, această strategie validează o altă opţiune estetică a lui Camil Petrescu: relativizarea instanţelor narative sau perspectivismul de sorginte modernă. Prima parte a condiţiei paradigmei dialogice este acoperită, rămâne însă acel segment care, dacă ar fi fost parcurs, ar fi scos romanul din „monologism" şi interpretare monologică: practicarea plurilingvismului şi a pluristilismului. Într-adevăr, reducţia stilistică a romanului la persoana autorului nu a trecut pe neobservate, G. Călinescu a remarcat numaidecât că eroii lui Camil Petrescu au toţi repeziciunea discursului şi tonul tipic de iritaţie care sunt ale autorului. Se ştie că scriitorul excludea în genere orice tentativă de stil şi stilizare în favoarea *autenticităţii* („fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie"). Opţiunile scriitorului în materie de limbaj romanesc sunt lesne

explicabile dată fiind influența fenomenologiei husserliene asupra sa[1]. Pentru a putea demonstra că în romanul lui Camil Petrescu cunoaşterea de sine are loc şi printr-o *raportare permanentă la celălalt* vom lărgi unghiul de abordare în conformitate cu modificările aduse de fenomenologia lui Bahtin.

Schimbarea de perspectivă pe care o face Bahtin în spațiul fenomenologiei constă în trecerea descrierii structurii experienței reprezentate de conştiință din planul categoriilor teoretico-ştiințifice abstracte, metafizice la cele existențiale, punând **omul real din istorie** în centrul cunoaşterii. Cu puțin timp înainte, Buber, în lucrarea *Eu şi Tu*, renunță la analiza metafizică a structurii ființei, descriind-o ca o experiență a vieții umane concepute sub semnul relației dialogale. Existența omului este un dialog personalizat cu un „Tu veşnic" care este Dumnezeu. Individul devine conştient de sine ca ceva care participă la ființă, doar ca ceva care există împreună cu alte ființe. Influențat de ideile lui Buber, filosoful rus înlocuieşte cunoaşterea intuitivă a lumii ca obiect cu una care presupune o conştiință „participativă" în lume, capabilă să intre în dialog cu lumea. Relația dialogică are forma *Eu-Altul*, acesta din urmă implică identitatea „străină" a celui de-al treilea participant la dialog, căci eu îmi capăt identitate ca *eu-pentru-sine*, *eu-pentru-mine* şi ca *eu-pentru-celălalt*. Celălalt se află în afara eului, este o altă persoană umană. În felul acesta Bahtin încearcă să rezolve una dintre cele mai durute probleme ale teoriei cunoaşterii: cum poate cel care cunoaşte să-şi păstreze „natura umană" atunci când iese în lume prin abstractizare şi, rămânând în sfera filosofiei, să nu cadă în cele două extreme: psihologism sau relativism. Bahtin găseşte soluția în a alege poziția de *exotopie* («вненаходимость»), în care cel care cunoaşte se află în spațiul „între".

Acest spațiu „între" capătă configurații semantice palpabile în studiul estetic al lui Bahtin, fiind ilustrat prin relațiile specifice dintre autor şi eroul său. Poziția de exotopie nu este una a autorului-observator indiferent, rece şi impersonal; dimpotrivă, exotopia estetică presupune o relație simpatetică, o reflecție participativă a autorului în lumea operei sale. Aceste relații facilitează descoperirea „omului din om", a subiectivității umane într-un cadru social-obiectiv.

Timpul spațiului „între" este unul social, al relațiilor interumane. Deosebit de timpul „fizic", măsurabil, uniform şi indiferent la trăirile noastre, timpul trăit de comunități sau grupuri de oameni alcătuite ad-hoc în vederea rezolvării unei probleme este neuniform, marcat de trăirile participanților. Acest timp nu mai este rezultatul visării însingurate sau al obiectivării metafizice, ci unul al imaginației dialogice.

[1] Fenomenologia în concepția lui Husserl se poate defini ca o metodă „ştiințifică" de gândire transcendentală, prin care să se ajungă la structurile universale ale experienței. Ea propune o înțelegere a lumii lipsită de prejudecățile naturaliste, dominante în epoca respectivă.

În plan estetic, relația dialogică înseamnă o conştiință artistică şi un subiect creator care este capabil să dea dovadă de *o trăire simpatetică*, manifestată în dorința de a-l cunoaşte pe *celălalt* ca *persoană* (relația intersubiectuală). În planul limbajului romanesc, e vorba de un subiect enunțător (autorul sau naratorul) care acceptă „cuvântul străin”, iar în cel al tehnicii – de multiplicarea perspectivelor.

Critica literară a remarcat caracterul inovator al strategiei narative din romanul *Patul lui Procust*, menită a contura o structură propice dezvoltării unui epic nou, de factură modernă. Spre deosebire de celelalte romane ale lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust* nu se mai susține pe o perspectivă unică, urmărită în resituările ei prilejuite de marile experiențe ca iubirea sau războiul, cum era cea a lui Ştefan Gheorghidiu. Aici instanțele narative se multiplică, se promovează mai multe puncte de vedere, se aud mai multe voci, care se întreabă şi îşi răspund reciproc în universul romanului, pentru a constitui împreună un sens *în devenire*. Romancierul român are meritul de a respinge narațiunea lineară şi a multiplica planurile acțiunii pentru a sugera ideea discontinuității, care e una definitorie în modernism.

Această discontinuitate caracteristică narațiunii lui Camil Petrescu, aflată sub semnul comun al frământărilor de ordin psihic şi metafizic ale unei generații de intelectuali care se află în posesia unei depline libertăți spirituale, a generat interpretări diferite. După Nicolae Manolescu, schimbarea neîncetată a perspectivei narative în *Patul lui Procust* are scopul să relativizeze adevărul: „Camil Petrescu pare a voi să ne ofere garanția de adevăr ce lipsea în *Ultima noapte*: însă până la urmă, o astfel de garanție se dovedeşte iluzorie. Nu suntem mult mai avansați în dezlegarea «enigmei» dragostei dintre Fred Vasilescu şi doamna T. nici după ce îi ascultăm pe amândoi. Două subiectivități nu fac o obiectivitate. Putem spori oricât numărul lor. Aceasta pare a fi legea în romanul lui Camil Petrescu” [18, p. 279]. În acelaşi timp, încercând să definească dominantele artei de arhitect al romanului lui Camil Petrescu, Nicolae Crețu constată că relieful timpurilor, dialectica punctelor de vedere, montajul vocilor şi chiar narațiunea la persoana întâi urmează o poetică a romanului care spațializează în text „raporturi, procese şi tensiuni ale cunoaşterii adevărului” în vederea creării „unității de sens” [128, p. 167-179].

Structura romanului este *caleidoscopică*, gândită în susținerea mutiperspectivismului, cuprinzând trei scrisori ale doamnei T., caietul lui Fred Vasilescu, în care sunt inserate scrisorile lui Ladima către Emilia şi două epiloguri: unul aparținându-i lui Fred şi altul fiind al autorului. Fiecare dintre personajele romanului are posibilitatea să se confeseze în forma unor lungi reflecții, aparent monologale, pe care ele le fac în singurătate, într-o încercare de izolare totală față de ceilalți. Aceste lungi meditații pe marginea unor probleme esențiale – iubirea, moartea, cunoaşterea,

istoria – constituie, după cum s-a remarcat, o formulare estetică a ideilor filosofice ale scriitorului. Faptul că scriitorul foloseşte tehnica contrapunctului, nu acordă prioritate vocii niciunui personaj (nici chiar sie ca romancier, narator sau personaj central) creează premisele unui roman polifonic, dar nu îl garantează. S-ar părea că, în acord cu poetică substanțialului promovată de scriitorul-filosof, această polifonie rămâne a fi una interioară, a eului (*polifonia eului*), vocea celuilalt, femeie sau bărbat, sunând în limbajul autarhic al autorului. Dacă e aşa, cum se explică ambiguitatea care planează asupra tuturor reflecțiilor din roman? După noi, ambiguitatea este generată inclusiv de prezența în orice vorbire interioară a vocii *celuilalt* (*bivocitate*, *plurvocitate*), venit *din afara eului* propriu al confesorului, care descentrează puternic narațiunea, introducând o perspectivă dialogică şi o relativizare a punctelor de vedere.

Una din funcțiile importante ale vorbirii interioare a personajelor constă în revizuirea neîncetată a propriei imagini oferite celorlalți. Chiar dacă îşi dau frâu liber gândurilor şi emoțiilor, ele au totuşi conştiința că sunt ascultate/citite de cineva şi de aceea nu pot fi indiferente la forma pe care o dau relatării lor. Atât doamna T., cât şi Fred Vasilescu analizează cu minuțiozitate o posibilă evoluție a unui dialog cu celălalt, eventual cititor al misivelor în cazul primului personaj şi al jurnalului, în cazul celui de-al doilea. O dovadă a intuirii unei poetici dialogice a romanului este apelul la genul epistolar. Scrisorile doamnei T. au un destinatar care va lua atitudine față de cele scrise, cunoaşterea de sine prin analiza propriilor senzații este întreruptă deseori de impulsurile de a verifica comprehensibilitatea divagațiilor în exterior: „Mi-e greu să-ți explic de ce. Dar pentru că te-am văzut iubitor de curse de cai, ca şi mine, dă-mi voie să fac o comparație care are să-ți dovedească definitiv, dacă mai era nevoie, că nu aş putea deveni niciodată scriitoare şi te va face, sper, să renunți la insistențele dumitale. Simt însă că numai aşa aş putea spune exact ceea ce gândesc”. Enunțurile doamnei T. au un cadru social mai larg, al înțelegerii cu autorul-personaj care îi modelează dinamica discursului. E o evidență anunțată de dialogurile textualizate în subsolul romanului: „Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. (…) – Lasă-mă. Te rog, în magazinul meu de mobile… N-am nimic în mine de arătat de pe scena lumii…”. O frumoasă consecință reiese de aici, într-un fel, autorul însuşi devine un „personaj al personajelor sale” [131, p. 376]. Ceilalți la care se raportează discursul doamnei T. sunt de asemenea celelalte personaje ale romanului: Fred Vasilescu, personajul cu numele D., lumea mondenă etc. Astfel că identitatea doamnei T. se construieşte în permanență ca *eu-pentru-sine*, *eu-pentru-mine* şi *eu-pentru-celălalt*. În cazul jurnalului lui Fred Vasilescu, Nicolae Manolescu menționează puținătatea conjecturilor psihologice

şi „orientarea spre în afară”, în special, asupra poveştii de dragoste a lui Ladima [18, p. 380]. Multiplicarea de perspectivă întreține starea de confuzie a cititorului care este nevoit să se implice în lumea poveştii de dragoste a celor doi pentru a înțelege motivul despărțirii.

Nicolae Manolescu constată, pe de o parte, că naratorul lui Camil Petrescu n-a pierdut numai omnisciența romanului doric, dar în fond capacitatea de a cunoaşte alteritatea, putând doar să şi-o imagineze: „Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet; orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție. Dar procedând aşa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ține de domeniul posibilului, iar introspecția dobândeşte caracter aproape experimental, în măsura în care sufletul celui ce se observă rămâne criteriul unic de verificare. În aceste condiții, multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne” [18, p. 380-381]. Aceasta ar însemna că raportarea la *celălalt* în romanul lui Camil Petrescu nu e decât un truc facil, iar perspectivismul, montajul vocilor sunt operate în vederea ilustrării poeticii substanțialului. Pe de altă parte, prin actul scrierii, orice confesiune vie îşi pierde din autenticitate, căci în literatură autenticitatea pură este irealizabilă. Nici Camil Petrescu nu poate evita literaturizarea faptului trăit. Nicolae Manolescu a constatat o inconsecvență a autorului care şi-a ales pe post de confesoare un personaj feminin din lumea snobilor şi a mondenilor, o femeie bine cultivată şi o învederată „*cititoare de romane*”, „scriind deci într-un limbaj ce nu poate scăpa presiunii clişeelor genului, foarte îngrijit şi «literar». Autorul a solicitat nişte documente sufleteşti în stare pură şi a obținut trei scrisori de o frapantă calitate literară” [18, p. 376].

Expresia artistică a experienței personale ce reprezintă totodată itinerarul actului de cunoaştere şi al intruziunii în metafizic a animat mai mulți scriitori români de la începutul secolului al XX-lea, dornici a acorda o dimensiune universală culturii româneşti. Inițiind un *experimențialism* romanesc de anvergură, fără precedent în literatura română, Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher preferă autobiografia, jurnalul intim, memoriile, corespondența privată din motiv că acestea sunt considerate apte de a transmite autentic „faptele de viață” şi, prin urmare, pot fi validate estetic. Într-o oarecare continuitate a ideilor lui Bahtin despre „genurile de vorbire” care condiționează orice discurs, teoreticienii români ai postmodernismului au atribuit autenticității statutul de convenție – *convenția autenticității*, de care nu poate face abstracție scriitorul când îşi proiectează în ficțiune datele biografice. Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, John Barth, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu ş.a. au experimentat convenția, fiind siguri de faptul că, pentru a exista, arta are nevoie să accepte servitutea convenției.

„Gradul zero” al literarității, spre care au tins romancierii interbelici, s-a dovedit a fi o himeră. Pentru a fi validă estetic, figurarea artistică a cunoaşterii de sine trebuie să se ralieze, mai mult sau mai puțin, la o convenție, la un consens cu un „cuvânt străin”, care aparține *celuilalt*. Astfel că discursul confesiv şi cunoaşterea alterității sunt complementare în romanul *Patul lui Procust*.

Aşezând autorul într-o ipostază opusă omniscienței balzaciene, concepându-l doar ca una din vocile multiple ale romanului, Camil Petrescu îşi asigură un loc important în reuşita modernizării romanului, făcându-se părtaş la experiența creatoare de tip european. Proiectele grandioase în domeniul filosofiei şi esteticii romanului, curiozitatea pentru structurile noi, gustul pentru introducerea formelor inedite în viață, experimentalismul literar sunt evidențe ale angajării, certitudini ale dorinței scriitorului de a veni cu replica personală („fapta”, răspunsul dat lumii, după Bahtin) la cele mai stringente probleme ale lumii contemporane. Or, ce e altceva decât o replică opțiunea pentru autenticitate în defavoarea literaturității sau obiectivul sincronizării cu literatura europeană? Noua experiență literară este raportată dialogic la cele anterioare. „Cu adevărat mare, menționează scriitorul în *Note zilnice*, nu poate deveni decât cel care are atâta imaginație încât să refacă, într-o intensitate egală cu a concretului, toate experiențele pe care le-a făcut omenirea până la el, mintal rămânând să depăşească lumea printr-o experiență nouă.” Conceptele sale estetice – autenticitatea, substanțialitatea, sincronizarea, luciditatea, narațiunea la persoana întâi, timpul subiectiv, relativismul şi anticalofilismul – sunt definite printr-o permanentă raportate la altele existente, în relație dialogică.

Maitreyi de Mircea Eliade: dialogul intercultural

Romanul ***Maitreyi*** este un roman metafizic sau existențial, al condiției umane, pe care Mircea Eliade îl opune romanului social-psihologic. El cuprinde o simplă şi fascinantă poveste de dragoste dintre europeanul Allan şi fiica lui Surendranath Dasgupta, indianca *Maitreyi*, fiind „pe jumătate autobiografic”. Dincolo de povestea erotică şi tenta existențialistă, aspecte comentate pe larg de exegeza literară, romanul denotă o problematică care vizează posibilitatea de comunicare între ființele umane aparținând unor orizonturi de cultură diferite.

Cel mai cunoscut ambasador al culturii româneşti în Occident, Mircea Eliade, a manifestat de la bun început deschidere spre valorile culturale ale altor civilizații. Mirabilele reflecții ale tânărului cărturar pentru relația interculturală anunță marile aventuri spirituale ale savantului de mai târziu. Încă din perioada studenției va manifesta interes pentru modelul cultural al Renaşterii italiene, îşi va face proiecte legate de studiul

comparativ al religiilor şi va fi fascinat de mistica şi spiritualitatea orientală. Dacă teza sa de licență s-a vrut *Contribuții la filosofia Renaşterii* , teza de doctorat este absorbită deja de studiul filosofiei hinduse, a gândirii şi a practicii *yoga*.

Studiile la Calcutta au însemnat intrarea lui Eliade sub zodia „indianizării". Experiența unică, prin care a trecut tânărului bursier pierdut în marea masă a indienilor, i-au impulsionat forțele creative. Viziunea brahmanismului şi a hinduismului asupra lumii şi atenția pe care această religie o acordă *eului* şi *cunoaşterii de sine* marchează definitiv evoluția concepției sale asupra literaturii, văzută ca încarnare a spiritului metafizic de creație. La întoarcere, Mircea Eliade susține o teză de doctorat şi semnează două romane (*Isabel şi apele diavolului*, 1930, *Maitreyi*, 1933) şi câteva nuvele fantastice (*Nopți la Serampore*, *Secretul doctorului Honigberger*, 1940), impregnate de spiritualitatea orientală. Filosofia şi experiența religioasă a Indiei i se par extrem de atractive, căci interpretările acestora asupra ființei umane sunt similare cu cele pe care scriitorul le dă *experienței autentice* în literatură.

India acționează ca generatoare de impulsuri creatoare asupra proaspătului orientalist avid de cunoaştere şi aspirând la libertatea demiurgică a spiritului. Ceea ce-şi propunea să studieze Eliade trebuia să servească drept o poartă de intrare în problematica istoriei comparate a religiilor. Cărturarul descoperă un „fond neolitic comun", care stă la obârşia atât a culturilor mediteraneene, cât şi a celor din Orientul Mijlociu. Pentru prima dată, Mircea Eliade emite ideea că întâlnirea dintre diferite religii este posibilă prin prisma „estetică", prin atragerea atenției asupra frumuseții fiecăreia dintre ele, frumusețe care, fiind interpretată, readuce sensul şi semnificația unui limbaj pierdut. Ca rezultat al aceluiaşi proces de indianizare sunt şi eseurile despre mitul „eternei întoarceri".

Principalele concepte ale hinduismului şi ale filosofiei tantrice sunt esențiale în a înțelege opțiunea lui Eliade pentru literatura *existențialistă*. El constată că această cultură a cunoscut anumite tehnici psihofiziologice, datorită cărora omul poate să se bucure de viață şi să o stăpânească şi prin care acesta ar avea puterea „de a resanctifica viața, de a resanctifica natura". Pentru filosoful scriitor, India e importantă, mai presus de toate, pentru „descoperirea existenței unei filosofii, sau mai curând, a unei dimensiuni spirituale indiene care îi permite să existe în fața răului şi a violenței din lumea contemporană: gândirea Yoga şi Samkhya. A doua e interesată pentru importanța pe care o are în obținerea eliberării spirituale. Pentru Yoga şi Samkhya lumea este reală şi nu iluzorie precum în gândirea tradițională Vedanta. Chiar mai mult, «lumea poate fi cucerită, viața poate fi stăpânită, chiar transfigurată prin ritualuri, efectuate în urma unei îndelungate pregătiri Yoga». Are loc astfel – explică istoricul religiilor – o transmutare a activității fiziologice, dând exemplul activității sexuale care nu mai e act erotic, ci devine «un fel de sacrament» în unirea rituală." [132, p. 18].

În contextul cultural indian, Mircea Eliade a căpătat o înţelegere mult mai profundă a ideii de *autenticitate*. În filosofia indiană, orice explorare a sinelui constituie o denudare desăvârşită şi instantanee a fiinţei[1]. Sistemul *yoga* stimulează pierderea conştiinţei şi cufundarea în spiritul superior. Cel mai scump lucru pentru indian este *eul propriu*, prin care se realizează unitatea ontologică cu *Eul suprem*. Prin aceasta *eul individual* îşi pierde identitatea şi calităţile personale. Practica yogină îl ajută pe om să cunoască realitatea experienţelor care îl fac să „iasă din timp" şi „din spaţiu", pentru a cunoaşte o altă realitate, mai adâncă şi mai adevărată. Evadarea din timp, în conştiinţa impersonală este, după Mircea Eliade, extrem de creatoare.

Ca discipol al „trăiristului" Nae Ionescu, Mircea Eliade transpune în romanul ***Maitreyi*** învăţătura maestrului cu privire la *iubirea ca instrument mistic de cunoaştere*. Dragostea lui Allan pentru Maitreyi este o experienţă esenţială, a cărei consecinţă este revelaţia propriului suflet. Protagoniştii se abandonează definitiv erosului ca trăire-limită, ca experienţă revelatoare de ieşire din spaţiul-timp social, ca itinerar de cunoaştere şi de autocunoaştere. Naraţiunea din romanul *Maitreyi* trebuie înţeleasă ca o încercare „iniţiatică", naratorul este un Ulise în care este întruchipat omul modern, nevoit să-şi găsească sinele, după o lungă perioadă de rătăcire prin labirint. Povestea aventurii lui Allan presupune o „*ek-stază*, se circumscrie unei experienţe ek-statice (L. Blaga), ca aprofundare de sine prin ieşirea spre alter, sub semnul iubirii cu valoare iniţiatică, definitorie" [134, p. 8]. Prins în configuraţia labirintică a spaţiului indian, dar şi a propriei interiorităţi, Allan este tentat să găsească „drumul spre centru" în esenţa androgină. Încercarea de a se uni cu fiinţa dragă în plan social se soldează cu insucces, fapt ce creează drama morală şi metafizică a omului modern, generată de neputinţa de a mai comunica cu alţii, cu sine şi cu divinitatea. Astfel că, în raportul *Allan – alteritatea* (*femeia*, *cultura indiană*), atenţia se centralizează pe eroul care nu mai găseşte repere sigure prin ceilalţi şi caută singura salvare în sinele său ca realitate absolută.

[1] Brahma, zeul intelectualilor indieni, este absolutul, principiul universal al experienţei prin sine, în care brahmanii caută să se cufunde prin meditaţie. Brahma este considerat a nu fi transcendent lumii, ci este una cu lumea care emană din el. El umple lumea şi lumea se cuprinde în el; deşi imobil el pune în mişcare totul şi se regăseşte în fiecare părticică a lumii. Mai târziu, în *Upanishade*, această zeitate este înlocuită cu Atman („suflu", „suflare"), care înseamnă şi sufletul omenesc. Acest Atman poate fi cunoscut numai prin *intuiţie*, în urma unei concentrări spirituale conduse după anumite reguli fixe, Atman fiind singura şi adevărata realitate a lumii. Cunoscându-l, omul pierde orice atracţie pentru tot ce este pământesc, trecător, singura dorinţă fiind aceea de a se resorbi în marele Tot, aceasta constituind şi mântuirea sufletului. În brahmanism, mântuirea constă în primul rând în *cunoaştere*, în aflarea marelui adevăr, aceasta eliberând fiinţa umană de legăturile cu lumea aceasta, moartea fiind suprema eliberare, confundarea sufletului cu absolutul [133, p. 28-71].

În acelaşi timp, nu trebuie să se treacă cu vederea că pasiunea lui Allan pentru Maitreyi înseamnă şi o curiozitate sporită pentru cunoaşterea culturi fascinante a Indiei. Ceea ce încearcă să afle Allan este poziția culturii orientale asupra problemelor fundamentale ale omului: viața, iubirea, moartea etc. La rândul ei, marea cultură a Indiei se vrea deschisă europeanului, dovadă stând reacțiile lui Maitreyi şi Chabu la reverberațiile emotive lui Allan.

Cum este topit acest dialog în pânza romanescului şi cum acesta se realizează sub aspect narativ? Primele probe ni le oferă tehnica perspectivării narațiunii. Scriitura în formă de jurnal la persoana întâi îi asigură romanului autenticitatea de „program" existențialist, care presupune identificarea creației artistice cu experiența de viață trăită autentic. Diarismul ca narațiune artistică presupune o relație de echivalență între instanțele narative *autor-narator-personaj*. În conformitate cu tipologia lui Jaap Lintvelt, avem într-adevăr în *Maitreyi* o narațiune homodiegetică. Allan îndeplineşte o funcție dublă: în calitate de narator, el îşi asumă nararea povestirii, iar în calitate de actor, el joacă un rol în istoria romanului, căpătând astfel prerogativa de a constitui centrul de orientare în planurile perceptiv-psihic, temporal şi spațial.

Şi totuşi, se evidențiază neapărat distanța dintre *eul narant* şi *eul narat*, **Allan, cel care narează,** se află la o anumită distanță temporală şi psihologică față de **Allan, cel care se află în mijlocul evenimentelor**, fapt consemnat în jurnal: „Am şovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi". Astfel, personajul narator îşi dobândeşte o percepție externă sau internă mai extinsă decât a personajului-actor, percepție care se datorează cunoaşterii deznodământului istoriei sale şi unei perspicacități sporite proprie maturității. Există, în termenii lui Mihail Bahtin, o distanță între *cronotopul* naratorului şi *cronotopul* celui care a trecut prin experiența erotică. Se poate vorbi lesne despre o *dublă perspectivă asupra evenimentelor*: una simultană desfăşurării diegezei şi alta ulterioară, după ce experiența şi consecințele ei logice se vor fi decantat. Aflat în mijlocul evenimentelor, Allan nu cunoaşte deznodământul, lui îi scapă multe alte implicații adânci ale experienței sale inițiatice. Amănuntele, subtilitățile vor fi înțelese de Allan cel care narează de pe o poziție axiologică oarecum diferită de cea pe care a avut-o în calitate de actor.

Pe lângă funcțiile de narator şi actor, Allan îşi asumă şi funcția de *autor al jurnalului*. Allan, cel care narează, comentează unele pasaje din jurnalul pe care îl ține Allan în timpul aventurii sale erotice, pentru a-şi nota impresiile uneori legate de lumea semnelor şi simbolurilor fascinante ale Indiei, alteori de lumea interioară a seducătoarei Maitreyi. Într-un alt cronotop se plasează romancierul, autorul-creator, care regizează vocile „celorlalți" Allan. De aici rezultă şi o anume cronotopicitate creatoare a sensului, înnoirea continuă a sensului *în contexte*

diferite. Perspectivele multiple distorsionează monologul cunoaşterii de sine şi reorientează atenția spre celălalt.

Fiecare, dintre cei care scriu, respectă, în fond, o convenție literară. **„Primul Allan”** (cel care scrie jurnalul) realizează o scriitură ce ține de *convenția jurnalului*, condiționată de primatul autenticității şi a consemnării faptului trăit. „Al doilea Allan” (naratorul) se conformează convenției narațiunii cu perspectivă variabilă. „Al treilea Allan” (autorul-creator) se orientează, cel puțin la modul general, la o convenție a romanului.

Romanul se construieşte pe decalajul dintre *timpul spontaneității* şi *timpul reflecției*, dintre *timpul experienței* şi *timpul narării*. Allan, cel care scrie jurnalul, se află în imposibilitatea de a face anticipări sigure, prezentând numai cursul spontan al gândirii sale, fără nicio instanță intermediară. Allan, ca autor al romanului, va avea posibilitate să-şi structureze complex demersul prin anticipări, comentarii, metaforizări, explicații pentru receptorii eventuali ai mesajului şi prin dialog cu cititorul. Timpul „primului Allan” este unul asupra căruia Mircea Eliade a stăruit în numeroase studii, ilustrându-i implicațiile estetice prin imagini artistice. Problema timpului este legată la Mircea Eliade de problema condiției umane. Ieşirea din timp are drept scop găsirea unui ținut paradiziac, situat într-un spațiu şi într-un timp calitativ diferite.

Prin soluțiile practice pe care le oferă ieşirii din determinismul istoric şi prin concepția inedită despre libertate, India a constituit o experiență decisivă pentru Allan. Scopul inițierii este transcenderea timpului istoric ce reclamă moartea ritualică, urmată de renaşterea simbolică într-un alt tip de existență, calitativ diferită de prima. După moartea ritualică are loc renaşterea la un nivel spiritual superior, caracterizat prin dobândirea înțelepciunii şi cunoaşterea tainelor, omul redobândind puterea cuvântului şi a gestului primordial. Depăşind pragul marilor revelații, inițiatul încearcă să depăşească prin forța cuvântului şi a formulelor magice timpul care, până atunci, însemna o scurgere ireversibilă.

Spațiul acestui Allan se structurează asemenea unui labirint pe care eroul îl străbate inconştient, fără premeditare. Motivul metamorfozelor timpului este adesea însoțit la Mircea Eliade de motivul lumii ca labirint, care este „în primul rând un semnificant al conştiinței închise în propria-i subiectivitate,un simbol al vieții personale lipsite de repere fundamentale. În al doilea rând, Labirintul este un semnificant al istoriei şi al destinului” [135, p. 151]. Allan care este actor în istorie parcurge spațiul labirintic şi exotic al Indiei fără a-l conştientiza. În lumea nouă, necunoscută a Indiei, ființa lui Maitreyi joacă rolul de „centru al labirintului”, care îl atrage şi îl fascinează pe erou. Întâlnirea cu centrul simbolizează pentru personaj o revelație a sacrului, a divinității. Aspirația la legătura cu centrul este o aspirație la comuniunea cu întreg cosmosul, cu Totalitatea. Străbătând labirintul prin experiența iubirii, Allan sfârşeşte

simbolic, moare, devenind un alt ins, schimbat, transfigurat de experienţă. Întâlnirea cu Maitreyi îl scoate din solitudine şi izolare de sine, pentru a-l deschide spre *celălalt*, în ființa iubită. Deplasarea de sine în *celălalt* tinde spre o identificare anihilantă de propria individualitate. Este vorba de eterna tentativă de reiterare a cuplului originar, a împlinirii destinului uman prin dragoste. Prin Maitreyi, Allan se reintegrează într-o realitate absolută, intuită ca o totalitate, ca viață universală. Mircea Eliade se întâlneşte aici cu opera marelui său precursor, Mihai Eminescu, care prelucrează o concepție asemănătoare despre timp şi spațiu.

Ceea ce conferă autenticitate narațiunii celui **„de-al doilea Allan”** este rememorarea, întreaga avalanşă a povestirii situându-se sub constelația memoriei. Din această perspectivă, scriitura lui este o încercare de recuperare a „timpului pierdut” prin intermediul amintirii. Rememorarea are la fel o structură labirintică şi se poate echivala cu reactualizarea unei lumi mitice, cu reîntoarcerea la universul originar. Rememorarea poate fi considerată şi un proces de resacralizare a lumii, o modalitate de a-l recupera pe omul aflat în contact cu miturile. Aducându-şi aminte, Allan retrăieşte – deci revitalizează – universul mitic în care a trăit. A povesti echivalează cu o descătuşare a memoriei involuntare, naratorul având revelația marilor taine. Allan-naratorul realizează un arhetip al operei eliadeşti: autooglindirea de tip narcisiac. Căutarea adevărului în debaraua memoriei este o „încercare a labirintului”. Fiind şi titlul unui eseu, „Încercarea labirintului” pentru Eliade „pe de o parte, este o încercare, această necesitate în care mă aflu de a-mi aduce aminte de lucruri aproape uitate, şi apoi faptul că merg şi revin şi iarăşi pornesc, îmi aminteşte de un drum prin labirint. Iar eu cred că labirintul este imaginea prin excelență a inițierii” [136, p. 18]. De data aceasta, personajul-narator se supune deliberat şi conştient, prin retrăire, spre deosebire de „primul Allan” – actor în istorie, unui drum prin labirint, recuperând etapele iubirii dintre el şi Maitreyi.

„Al treilea Allan” (Allan-autorul-creator al romanului) se va concentra asupra artificiului pe care îl presupune orice operă literară. N. Manolescu distinge clar între vocea de „atunci, în paginile jurnalului” şi cealaltă, care „se face auzită acum, când comentează jurnalul” [18, p. 470]. Allan-autorul este un european, intelectual al oraşului. El dialoghează cu cititorul, îl inițiază şi îl instruieşte atunci când simbolurile, miturile sau filosofia indiană îi scapă înțelegerii. Datorită studiului îndelungat, dar şi a contactului nemijlocit, „pe viu”, cu tradițiile indiene, „acest” Allan este un *inițiat*. Spre deosebire de „primul Allan”, acesta este un intelectual cu o pregătire deosebită, un savant sau, cum l-a numit Marin Mincu, un „aventurier al spiritului”. El face figura omului cu o excepțională pregătire teoretică: istoric al religiilor, erudit în măsură să dezlege tainele interzise altora, comentator al literaturii. Rolul autorului e să lumineze

şi să completeze cunoştinţele din jurnalul diaristului şi din reflecţiile naratorului, introducând în mersul faptelor o structură a semnificaţiilor.

Doar structurată dramatic, naraţiunea poate lua forma unui roman. Dialogul dintre vocile acestor „trei ipostaze ale lui Allan" creează semnificaţii multiple, în fond, inepuizabile. În acelaşi timp, nu se pot ignora celelalte voci în interiorul romanului, exotice, „străine", venite „din afară" structurii culturale a lui Allan, aparţinând orizontului indian: a domnului şi a doamnei Sen, a lui Maitreyi şi Chabu. Dialogul cu aceste voci creează interferenţa dintre două coduri culturale. Interesant că „Ceea ce europeanului, urmând un sistem de referinţă de cele mai multe ori pozitivist al cunoaşterii, i se pare iluzoriu, rupt de realitate, fantastic, incredibil, orientalul iniţiat i se pare că există cu adevărat, că e viu, palpabil, că are o explicaţie raţională" [132, p. 18]. În vastitatea geografică a Indiei, Allan îşi redescoperă fiinţa, şi-o recreează, mai întâi, într-un timp al solitudinii existenţiale. Conştiinţa superiorităţii de european alb se destramă însă la întâlnirea cu Maitreyi, care îl scoate din izolarea de lume şi din concentrarea în sine. Din acest moment se poate vorbi despre un dialog al orizonturilor culturale diferite.

Ar mai fi un eveniment, care adaugă acestei relaţii interculturale o doză mai mare de autenticitate, făcând-o mai concludentă. E vorba de replica lui Maitreyi Devi, a omului real, întâlnit de Mircea Eliade în sejurul din India, care va ieşi din roman în dorinţa de a depune mărturii şi de a scrie propria versiune asupra evenimentelor evocate, contrazicându-şi astfel autorul (Diana Vrabie). Fiind revoltată de descrierea unor amănunte intime, Maitreyi Devi va scrie propria variantă a acestei poveşti de dragoste, intitulată, *Dragostea nu moare* (*Na hanyatè*, *Does Not Die*, Thomson, Connecticut, InterCulture Associates). Categoriile conştiinţei şi ale iubirii sunt un patrimoniu comun, general, invariabil al umanităţii. Sunt diferite şi variabile doar „câmpurile stilistice" (L. Blaga), ale inconştientului, care alcătuiesc o „matrice" în funcţie de colectivitate. O analiză comparată a acestor două romane ar fi extrem de relevantă în acest sens.

Distorsiunile pe care culturile exotice le-au efectuat în sânul culturii creştine europene au avut efecte de revitalizare şi îmbogăţire. Deschiderea lui Eliade spre cultura şi mentalitatea orientală demonstrează dorinţa de îmbogăţire spirituală. Mai mult decât atât, gânditorul considera cultura română ca fiind situată între două lumi: lumea occidentală, europeană şi cea orientală. Arta şi în special literatura ar putea constitui o platformă comună pentru toate culturile, o posibilitate de a interacţiona şi a-şi împărtăşi experienţele, dar şi de a crea împreună. Formula estetică eliadescă, ilustrată în romanul *Maitreyi*, prefigurează dialogul intercultural sau mozaicul culturilor în imaginarul secolului al XX-lea.

Craii de Curtea-Veche de Mateiu Caragiale: între unicitatea şi diversitatea limbajului

Romanul *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Ion Caragiale este unul dintre acele texte ce au avut parte de nenumărate exegeze, atâtea încât s-a vorbit chiar despre un adevărat „cult matein”, viabil până în zilele de astăzi. În 2001, o anchetă a *Observatorului cultural* clasează *Craii* pe locul întâi în ierarhia romanului românesc din secolul al XX-lea. De unde vine acest succes, comparabil poate cu cel al romanului *Ulysse* de James Joyse printre textele de limbă engleză? Cărţile apar cam în acelaşi timp: *Ulysse* vede lumina tiparului în 1922, *Craii* – în 1926, în *Gândirea*. Popularitatea romanul englez este explicabilă, acesta a anticipat tehnicile favorite ale postmoderniştilor: re-scrierea altor texte (intertextualitate), autoreflexivitatea, pastişa, parodia, citatul. În ce constă vraja *Crailor*, în stare să menţină atenţia continuă chiar şi a cititorului douămiist? După Matei Călinescu, romanul lui Caragiale este „cel mai recitibil din literatura română” în virtutea unui „fantastic al concentrării” tuturor semnificaţiilor, un „Aleph balcanic”[1] [137, p. 352]. E greu de imaginat că un punct static, fie el şi „total”, „punct din univers în care se găsesc concentrate toate punctele din univers”, ar putea genera vitalitatea necesară pentru menţinerea atenţiei unui lector cu apetit democratic.

De altfel, *Craii* a suscitat nenumărate discuţii în ce priveşte formula literară. Naraţiunea la *persoana I*, cu care debutează romanul ar fi în stare să inducă în eroare şi să ne trimită cu gândul la formula lirică, evocatoare a memorialului. Nicolae Manolescu infirmă această direcţie de interpretare: „Nu există propriu-vorbind în *Craii* nici evocare, nici confesiune: spovedaniile eroilor sau «evocările» Povestitorului (numele pe care criticul i-l dă naratorului) ţin deopotrivă de o romanescă deprindere de a povesti. Povestindu-se, toţi eroii (deci şi Povestitorul) se inventează. Nu e nimic «retrospectiv» cu adevărat, în spovedaniile lor, nici nimic analitic: sensul este proiectiv. Se proiectează, deci în ficţiuni, nu se introspectează; îşi imaginează biografia, nu şi-o evocă” [18, p. 595]. Cu alte cuvinte, romanul matein abandonează convenţiile romanului realist de investigare a realităţii sociale sau sufleteşti. Personajele sale nu sunt rezultate ale contemplării straturilor abisale, proiecţii ale eului liric auctorial, aşa cum au încercat

[1] Criticul face o comparaţie cu textul lui Jorge Luis Borges: „Alephul borgesian este, reamintesc, un punct din univers în care se găsesc concentrate toate punctele din univers, un punct total, care se înfăţişează, în povestirea titulară, sub forma unei mici sfere în transparenţa căreia se reflectă miniatural întreaga lume şi întreaga ei istorie”.

să le interpreteze unii critici (Edgar Papu, spre exemplu), iar călătoriile – inițieri în existență, toate fiind nişte convenții fictive ale textului cu finalitate estetică: „cel mai important mister rămâne în *Craii* acela *al artei înseşi*. Dintre cele patru hagialâcuri, ultimul, *în artă*, *este cel mai profund*. Celelalte trei – în geografie, în istorie şi în luxură – prilejuiesc autorului mari splendori descriptive, vedenii fastuoase şi o limbă rafinată, în dublu registru, patetic şi ironic (…). Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind plane, nu adânci, deşi la fel de inefabile; *țin de o artă a orizontalității şi a stilului*. Aşa cum nu urmăreşte o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu urmăreşte nici una simbolică: *autenticitatea fiind în Craii de natură estetică*, romanul se pune, începând de la limbă, *sub pecetea artei* (sublinierile ne aparțin – *A*. *G*.)" [18, p. 604]. Credem că această perspectivă estetizantă a existenței, acest limbaj romanesc mult mai nuanțat, diversificat, dar mai arbitrar şi stilizat formează, în mare parte, vraja de care se lasă atras lectorul postmodern atunci când îi oferă un loc de frunte în ierarhia romanului din secolul al XX-lea. Faptul că se atestă caracterul predominant al funcției estetice a limbajului matein nu trebuie însă să submineze importanța celeilalte funcții – comunicative, cu atât mai mult să se tăgăduiască orice relevanță cu privire la realitate.

Mateiu I. Caragiale este beneficiarul experiențelor discursive anterioare, asimilând inclusiv discursul tatălui său, repudiat în aparență. Formula lui Bahtin: „Dacă ne-am reprezenta opera ca o replică a unui anumit dialog, al cărei stil este definit de corelația ei cu alte replici ale acestui dialog (în ansamblul conversației)…" [2, p. 128] ar putea fi extrem de oportună pentru analiza morfologiei romanului matein, care se raportează la limbajul prozei tatălui său prin atragere-respingere, continuitate-ruptură. În opera tatălui inspirația îşi pune pecetea asupra viziunii, în timp ce opera fiului este elaborată cu minuție artizanală copleşitoare până la încifrare, incantație şi rugăciune. Limbajul matein succedă pe cel caragialesc, totuşi, tensiunea lingvistică a prozei mateine, creată de simetriile liturgice şi jocurile carnavaleşti, trădează influențele tatălui său. Astfel că am putea găsi că fiecare cuvânt scris de Mateiu I. Caragiale sună cel puțin în două registre, pe două voci: cea care evoluează în registrul artei clasice – obiectiv, schematic, tipizant, dialogic, specific stilului tatălui său şi un registru al artei romantice şi simboliste – liric, rămuros, excepționist romantic, ambiguu, livresc, scriptural şi vizual, al fiului.

Mai mult decât atât, disputa dintre fiu şi tată se proiectează pe un fundal mai larg, cel al începutului de secol al XX-lea marcat, de căutări febrile a unor formule romaneşti novatoare. Nu ar fi deloc deplasat dacă am considera personajele mateine reprezentări ale limbajelor care îşi dispută întâietatea în estetica romanului interbelic, cu alte cuvinte **imagini ale limbajelor** (cronotopuri, viziuni, paradigme literare) în

dialog. Avem în romanul lui Mateiu I. Caragiale cel puțin două excepționale imagini ale limbajului: *limbajul literaturii realiste* („viața în care se viețuiește") şi *limbajul literaturii romantic-decadent-simboliste* („viața în care se visează"). Limbajele unor personaje ca Povestitorul, Paşadia, Pantazi, Pena Corcoduşa reprezintă, în linii mari, paradigma romantic-decadent-simbolistă, pe când Gore Pirgu, Raşelica Nachmansohn, Arnotenii – pe cea a realismului.

Critica literară îi recunoaşte în unanimitate prozatorului rafinamentul stilistic, dezvoltând, în linii generale, ideile primilor comentatori mateini care au relevat două registre esențiale ale limbajului: „descripționismul exotic" de origine romantică [138. p. 308] şi „fosforescența decadentă a limbii"[139, p. 251], din combinarea cărora Mateiu Caragiale devine „promotor al balcanismului literar, acel amestec gras de expresii măscăricioase, de impulsiuni lascive, de conştiință a unei ereditați aventuroase şi triburi, totul purificat şi văzut mai de sus de o inteligență superioară" [140. p. 900]. Cele două registre stilistice sunt expresii ale celor două viziuni asupra lumii, a două poziții – metafizică şi istorică – proprii autorului şi personajelor sale, viziuni şi poziții între care se oscilează în roman.

Criticul Ioan Derşidan vorbeşte în acest sens despre „liturgicul şi carnavalescul operei" mateine[1], care denumesc două tipuri de valorizare a eşecului existențial al omului. Prin *liturgic* este desemnat „raportul personajelor mateine cu transcendența, poziția lor metafizică/religioasă, condiționarea lor de *esse* şi *non-esse*, motivele literare corespunzătoare şi formele de expresie specializate ale acestora", iar carnavalescul indică „raportul personajelor cu istoria şi viața «care se viețuieşte» şi căderea lor în temporalitate, nepăsare şi dezordine" [141, p. 9-66]. Craii lui Mateiu I. Caragiale cunosc deopotrivă extazul şi misterele, sublimul şi grotescul, veselia sarcastică şi contemplația mistică, frenezia şi alienarea. În planul expresiei, tendința metafizică, spre „centru" se soldează cu o centralizare a limbajului acestora, *căutare a formulei unice a limbajului* adamic, iar hălăduirea carnavalescă şi deschiderea spre formele paroxistice ale vieții generează *diversificarea şi plurilingvismul*. Acest plurilingvism sau dialog al limbajelor formează arhitectonica romanului matein, amintind de acea imagine *unitas multiplex*, cronotopică a **oraşului**.

Schimbul de registru se produce permanent, simultan şi aproape imperceptibil, proporțional cu sincronismul hoinărelilor şi cufundărilor în amintiri ale eroilor mateini. Limbajul romantic-decadent-simbolist este simbolic şi artistic, artificial şi artizanal, spontaneitatea este filtrată şi controlată, şlefuită livresc. Limbajul carnavalesc pare

[1] Criticul găseşte că liturgicul şi carnavalescul matein îşi au sorgintea în secvența biblică Vizita Magilor din Cina cea de Taină, arătând ce s-a întâmplat cu Craii după „închinarea darurilor", secvență pe care romanul o rescrie.

a fi obiectiv şi natural, neuniform şi oscilant, preocupat de moral. Primul este descriptiv, pictural şi discret, al doilea este pitoresc, picant, aglomerat, auditiv şi zgomotos. Modelul creației romantic-decadent-simboliste este poemul, imnul, cântarea, reflexe ale culturii, rugăciunii, singurătății şi penitenței; modelul creației carnavaleşti este romanul-frescă în care abundă argoul şi paremiologia. Romanul Povestitorului este poematic, muzical, romanul lui Pirgu este prozaic şi teatral, îi prieşte spectacolul şi pehlivănia. Primul tip de discurs este monologic, centralizat, unificat, al doilea – dialogic, deschis, participativ.

Fiecărui tip de limbaj îi corespunde simetric o anumită concepere a spațiului şi timpului. Pantazi şi Paşadia mărturisesc tinerețea şi călătoriile ca fiind o altă viață; dincolo, Pirgu îşi trăieşte viața aici şi acum, în prezentul istoric. Timpul şi spațiul limbajului romantic-simbolist este liturgic, cosmic, cel al limbajului realist este carnavalesc, istoric. În hagialâcuri şi în vis, timpul şi spațiul sunt metafizice, iar omul este preocupat de orizonturi şi limite, de trecut şi viitor, de absolvire. Singura preocupare a carnavalescului este prezentul. Timpul metafizic este crepuscular şi nocturn şi-i aparțin ceremonialul, veşmintele şi spiritele, formulele încifrate. Timpul carnavalesc este diurn şi viu, este istoria reală. Prin memorie eroii se leagă de centrul metafizic-religios, care presupune anularea timpului, eterna reîntoarcere, amintirea şi salvarea, beatitudinea. Carnavalescul este uituc, dominat de prezent. Eroii care visează sunt tăcuți, smeriți, introvertiți, încremeniți, încifrați, bătrâni şi crucificați; Pirgu care „vietuieşte" este neliniştit, extravertit, satanic, obscur, tânăr, convulsiv, de nestrunit, excesiv, nebun etc. Expansiunea lui Pirgu este dictată de voință făptuitoare şi populară, cu rezonanță socială.

Limbajele realist şi romantic-decadent-simbolist coexistă în romanul lui Mateiu I. Caragiale, aşa cum nu putem decât artificial atribui unui personaj matein un singur tip de limbaj. Toți Craii sunt carnavaleşti în istorie şi sacralizați în visul final. Atât limbajul Povestitorului, cât şi cel al lui Pirgu conține *in nuce* frânturi ale acestor două limbaje definitorii care dialoghează. Să citim cu atenție fragmentul în care Povestitorul prezintă figura cea mai convingătoare a romanului, Gore Pirgu.

> „Era dat în Paşte, dat dracului. A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan şi ieftin, cu lipsa lui de carte şi de ideal înalt şi cu amănunțita lui cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de codoşi şi de şmecheri, de teleleici, de târfe şi de țațe, a năravurilor şi a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», şi-ar fi arvunit şi funeralii naționale. Ce mai «schițe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala şi de alegeri. Mai cuminte poate, dânsul se mulțumea a le pune la cale, a trage sforile şi în aceasta rămânea neîntrecut. Aşa cum sucea el treburile, cum le

învârtea, cum îl prostea şi zăpăcea de la mic la mare, scoţându-se pe el basma curată, era o minune; un târg întreg îi juca giurgiuna şi noi înşine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuşi le arunca una într-alta, le smuncea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla să le ciobească sau să le sfarme. Mai primejdioasă javră şi mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în *viaţa care se vieţuieşte*, *nu în cea care se visează*. De câte ori totuşi nu m-am crezut în plin vis".

Avem aici o *naraţiune homodiegetică*, căci Povestitorul este în acelaşi timp şi actor al romanului. Prezentarea pe care i-o face lui Pirgu este vizibil depreciativă, sarcastică, denotă o atitudine persiflantă, dar în acelaşi timp, nu putem să nu intuim şi o anumită notă de fascinaţie pentru luxurianţa şi vitalitatea acestuia, infinit creativă. Ceva mai târziu, la îndemnul lui Pirgu („Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte *subiecte* ai găsi, ce *tipuri*! Ştiu eu un loc"), naratorul va vizita Arnotenii şi va exclama: „A! da, eram silit să recunosc: spunându-mi că dacă voiam *subiect* de roman, să fi mers la adevăraţii Arnoteni, Pirgu nu mă dezamăgise". Registrele de vorbire se succedă, la fel şi atitudinile naratorului. Judecând după nuanţele stilistice în care sunt transpuse unităţile narative „subiecte", „tipuri", „să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», şi-ar fi arvunit şi funeralii naţionale. Ce mai «schiţe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala şi de alegeri" şi „viaţa care se vieţuieşte, nu în cea care se visează" ş.a., vom descifra substratul polemic faţă de viziunea realismului asupra operei de artă ca loc unde se înregistrează fapte şi personaje veridice.

Enunţurile lui Pirgu relevă cel puţin două registre: unul cel al limbajului plin de patos patriotic-naţional, care întâlneşte înfruntarea naratorului şi a celorlalţi crai:

„În schimb Pirgu ajungea să se mire el singur cât era de patriot şi nu pot să uit cum mergând să-l iau de la o adunare de cioclovine îmbrăcate toate în port naţional, dar fără a vorbi una boabă româneşte, m-am crucit şi eu, ca de altă aia, când l-am văzut, dulce păstoraş al Carpaţilor, cu cavalul în brâu, învârtind o bătută zuralie cu teozoafa Papura Jilava. Decât să-şi audă terfelită biata ţărişoară, mai bine se lipsea de toate, se scula şi ne părăsea, pentru scurtă vreme însă, deoarece se întorcea întotdeauna şi niciodată singur. Însoţitorii şi-i dejuga, fără să mai ceară încuviinţare, de-a dreptul la masa noastră, la care, în chipul acesta, în mai puţin de o lună, am văzut perindându-se tot ce Bucureştii avea mai năbădăios, mai zănatic, mai teşmenit şi defăimat – jegul, lepra şi trânjii societăţii (…) «Ah, după militari, infanterişti, tunari» … Pirgu ne aducea de subţioară pe Poponel. Se făcuse cunoscut sub această poreclă unul din edecurile ministerului treburilor din afară, băiat de mare viitor, arătând ca mulţi alţii din breasla lui (…).

> – Până când, îi răspundea acesta, cu asemenea prejudecăți trezite, până când? De ce atâta prigoană? Nu cumva ai pofti să-ți facă dumitale curte? Nu? – atunci ce ai cu el? Dumneta nu ții muscal cu lună? – lasă-l şi pe el să-şi ia turc cu lună. Dumitale îți cere cineva socoteală că umbli după marcoave, după şleoalfe? – el de ce să nu umble după juni, după crai?"

Naratorul mânuieşte cu îndemânare limbajul lui Pirgu, pentru a evidenția discrepanțele dintre vorbire şi realitate, dintre patriotismul vociferat şi faptele individului compromis de societate. Cuvintele lui Pirgu, „străine" în discursul Povestitorului, creează tensiunea semantică. Tip al „bucureşteanului limbut", Pirgu proliferează „zeflemeaua" alimentată din argou, perlele de exprimare ale locatarilor de cartiere mărginaşe.

Surprinzând în *Craii de Curtea-Veche* „opoziția simetrică a două categorii" – vechea aristocrație, lumea lui Paşadia şi Pantazi şi lumea nouă a exemplarului infam numit Pirgu, T. Vianu constată un „maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu I. Caragiale îşi primeşte una din pecețile ei stilistice cele mai izbitoare" – „nobil" şi „vulgar" [138, p. 240]. Nicolae Manolescu este de părere că mai importantă decât opoziția nobil-vulgar, situată la nivelul material al lexicului, este „opoziția dintre două atitudini față de vorbire", domeniul *povestirii*, expresia estetismului, incluzând trecutul, spiritul cărturăresc şi eroic, patetismul, imaginația, iluzia, vraja (atitudinea serioasă, transfiguratoare, idealizantă, poetizantă), aparținând lui Pantazi şi Paşadia, şi domeniul vorbirii, cuprinzând prezentul, spiritul comun, viața, comicul, luciditatea (atitudinea zeflemitoare, caricaturizantă, realistă, pragmatică), aparținând lui Pirgu. Criticul menționează faptul că Pirgu, ca şi Pantazi este un **artist al exprimării**. În registrul „vulgar" al lui Pirgu putem identifica o frumoasă cadență clasică, densitate aforistică, o limbă autentică, populară, care, în fond, nu imită argoul bucureştean. Deci, Pirgu nu este un tip de caracter, individ care foloseşte un limbaj argotic, vulgar pentru a reprezenta o anumită categorie socială, ci însăşi *imaginea unui limbaj* care în contextul dialogului prezintă *atitudinea realismului față de cuvânt*. E un limbaj de care literatura nu poate face abstracție, dovadă fiind faptul că Pirgu „țopăie" victorios şi în visul metafizic.

Atitudinea de atracție-respingere față de acest personaj a fos adeseori echivalată cu cea pe care şi-o expunea Mateiu I. Caragiale față de literatura tatălui. Critica literară a văzut de cele mai dese ori o legătură fundamentală între literatura tatălui şi a fiului, cea mateină demonstrând o continuitate în ceea ce priveşte abordarea aceluiaşi raport dintre carnavalesc şi metafizic. Se schimbă doar accentele: „În dinastia Caragiale carnavalul cuprinde traiul în istorie, lumea pe dos, spectacolul, dezechilibrul, mascarada, măştile,

gesturile incontrolabile, violențele lingvistice, scandalurile, bătăile, încurcăturile şi loviturile de teatru, scenele comice şi groteşti, ironia. Tendința mateină este spre liturgizare, cea caragialiană spre carnavalizare. Gestica şi limbajul confirmă aceste constante" [141, p. 62]. În fond, şi literatura fiului şi, cu atât mai mult cea a tatălui, devin modele de la care se revendică fără pregetare scriitorii români postmoderni.

Personajele romanului matein au în comun un limbaj cu sonorități multiple. Discursurile lui Pantazi reunesc fericit plăcerea de fabulație a povestitorului popular, tendința de călătorii în spații ale marinarilor, cucernicia cărților sfinte ale Evului Mediu, expresiile prețioase ale artistului baroc, patimile eroilor lui Racine, nostalgiile sfâşietoare ale romanticilor, contemplația „Sărmanului Dionis": toate comunicând în serviciul Frumosului. Simpatia naratorului, ale cărui discursuri inserează, în mare parte, vorbirea acestui personaj „pătimaş după Frumos şi adăpat la izvorul tuturor cunoştințelor, care citea în original pe Cervantes şi Camoëns şi vorbea cu cerşetorii țigăneşte, cavalerul Sfântului-George al Rusiei…", durează doar până în momentul când comunicarea dintre ei nu mai e posibilă. Când dimensiunea artistică nu e în joc, dialogul cu „un străin" nu are niciun rost („Stam în vagonul restaurant la o masă, față în față, şi nu găseam să ne spunem unul altuia nimic"). Nici chiar Pirgu nu-l pune pe narator în situația să nu poată da o replică. Ținta lui Mateiu Caragiale nu reprezintă literatura realistă, ci nonvalorile ce nu au nimic a comunica sau, mai degrabă, nu pot comunica cu alte texte întru perpetuarea esteticului.

Mai puțin manifest verbal, nesociabil, închis în sine, misterios ziua, Paşadia ilustrează literatura modernă de investigare a profunzimilor, a valorificărilor semantice pe verticală. Vorbirea acestui personaj ne parvine la fel indirect, prin filiera discursului naratorului, de unde aflăm că ar fi un retor neîntrecut la nivel academic, că scufundarea în noapte şi în trecut îi prilejuia o deschidere spre povestire şi scriitură. Casa în care locuieşte îi completează imaginea: săracă şi nearătoasă afară, aceasta e „o somptuoasă sihăstrie" cu „scumpătăți rare", cu icoane şi tablouri vechi înăuntru. Privit în opoziție cu Pirgu, vorbirea căruia e diversificată social, Paşadia este monoton, univoc în ambele vieți pe care le „trăia cu schimbul". Deşi naratorul îl consideră „ființă aleasă, câtă deosebire între dânsul şi ceilalți, ce prăpastie!", nu poate să nu-i desconsidere hotărârea de a-şi nimici creația (autorul probabil îl vizează pe Kafka, Rimbaud ş.a.), singura în stare să autentifice această „prăpastie", diferența sau replica în dialogul textelor. Să fi vestit oare moartea personajului Paşadia pe cea a literaturii angajate în metafizic?

Sfârşitul supremației unui „metalimbaj universal" va avea drept consecință impunerea, la mijlocul secolului al XX-lea, a unei pluralități nesfârşite a limbajelor. Tendința totalizatoare a modernismului începe să fie înlocuită de tendințe plurilingvistice**,** descentralizatoare**,** centrifuge, instituind o nouă paradigmă – postmodernismul, ale

cărui mărci devin fragmentarismul, eclectismul, dialogul textelor, al limbajelor şi al poeticilor. În plan artistic se creează condițiile pentru o estetizare generală a existenței. Visul naratorului eternizează alături de crai şi pe Pirgu, păpuşarul şi bufonul, forțe simetrice de unificare, dar şi de diversificare, de atracție şi respingere în continuă concurență şi comunicare.

Deşi majoritatea criticilor literari (E. Lovinescu, T. Vianu, M. Călinescu, M. Papahagi, V. Streinu, E. Papu etc.) consideră că în romanul lui Mateiu I. Caragiale limbajul şi mitul (forțe centripetale) sunt consubstanțiale, taina, ezoteria, mitul şi visul fiind elementele fundamentale ale poeticii mateine, nu trebuie să lipsim de atenție forțele centrifugale, care apar datorită multiplicării perspectivelor narative, a diversificării limbajelor şi a dialogului cu literatura tatălui său. Autorul nu privilegiază niciun personaj prin a-i acorda în întregime viziunea sa, nici chiar naratorul. Discursul acestuia se țese din multiple unități narative străine: ale autorului, ale lui Paşadia, Pantazi, Pirgu, Masinca, ale Arnotenilor şi ale altor multe persoane cu care intră în disputa punctelor de vedere, a aprecierilor, a accentelor semnificative etc. Formula literară şi stilul unităților epice sunt la fel diferite: evocare, epistolă, confesiune, observație realistă, retorică antonnpanescă, ficțiune; patos, deducții ştiințifice, reproşuri familiare etc. Se creează, în felul acesta, o stratificare semantică ce permite şi cheamă cititorul spre valorificări infinite. Romanul *Craii de Curtea-Veche* îşi păstrează vivacitatea datorită intuiției revelatoare pe care a avut-o Mateiu I. Caragiale de a prefera totuşi autoritarismului modernist perspectivismul şi dialogismul postmodern.

Pâlnia şi Stamate de Urmuz: dialogism parodic

Scrisul lui Urmuz a constituit, de bună seama, una dintre cele mai expresive manifestări carnavaleşti în literatura română interbelică. În pofida faptului că cei mai mulți critici literari au atribuit scriitura lui avangardei şi frondei antiliterare, nu putem vorbi decât accidental de o violență deconstructivă a sensului cuvântului. Exigențele autenticității, spontaneității, ale automatismului psihic sau ale transcrierii onirice sunt străine poeticii lui Urmuz. El este însă un artist modern care a simțit profund criza limbajului, venind cu o expresie mai generală decât cea a avangardei: „Urmuz ilustrează pregnant modul în care avangarda secolului nostru evoluează spre experimentalism, deşi păstrează trăsăturile fundamentale ale oricărei «avangarde» (renascentiste, romantice, simboliste), reprezentând o răsturnare mult mai profundă şi de mai de durată decât acestea, deoarece regândeşte unele categorii ce angajează înseşi temeliile esteticului. Se poate spune că din Antichitate până azi nu s-a mai pus la încercare cu atâta îndârjire rezistența limbajului ca mijloc uman de comunicare, nu au

mai fost interogate cu atâta dramatism funcțiile artei, esența actului ca atare, raporturile dintre eul creator şi realitatea dintre esențial şi artistic" [142, p. 15-16]. Aproape în acelaşi timp cu Mircea Eliade şi Camil Petrescu, care refuzau în esență literatura dezumanizată, lipsită de semnificație interioară, miniaturile literare urmuziene par a fi preocupate doar de propriile sale probleme „textuale", metaliterare.

Gestul urmuzian este realmente subversiv în contextul evoluției literaturii române atât față de literatura tradiționalistă sau experimențialistă, cât şi împotriva avangardei. În primul caz, refuzul denotă o criză a esteticii sublimului, neîncrederea în vreo transcendență morală; scriitorul nu mai poate găsi nicio temă şi niciun limbaj care să permită elevația spirituală, iluminarea vizionară, pledând pentru poetica flaubertiană a preciziei tehnice. În al doilea caz, anxietatea perfecționistă, pomenită de aproape toți exegeții săi, nu are nimic comun cu automatismele şi spontaneitatea avangardistă. Mai mult, Urmuz nu e un nihilist în sensul avangardist al cuvântului, se poate întrevedea în evoluția literaturii lui o continuitate-ruptură cu tradiția. Chiar dacă opera lui s-a dovedit, sub auspiciile consacrării lui Marin Mincu, extrem de atractivă abordărilor textualiste, celor de poetică literară sau încercărilor de teoretizare formală, nu putem să facem abstracție de prezența esențială în compoziția prozei sale a unui context social, sociolingvistic, literar, politic, economic. Potrivit lui Nicolae Manolescu, opera lui Urmuz, ca şi cea a Hortensiei Papadat-Bengescu sau a lui Camil Petrescu, arată tensiunile şi contradicțiile clasei sociale, doar că îi descrie o „altă față", care „seamănă cu o împărăție de obiecte agresive, de reacții mecanice, însă violente, în care deci totul, de la eros la crimă şi de la negustorie la politică, este reificat" [18, p. 531].

Personajul urmuzian reprezintă umanul proteic grotesc şi absurd al lumii moderne, forme ale alienării în societatea burgheză modernă. S-a văzut în opera sa o fundamentală atitudine antiburgheză, anticapitalistă. Burghezia este redusă, ca şi la Hortensia Papadat-Bengescu, la negativitatea ei. Urmuz este însă şi mai radical în acest sens, personajele sale fiind entități compozite, corpuri pe care sunt grefate, suturate, înşurubate obiecte, deşeuri ale lumii concrete, ele sunt produse reciclate, reasamblări, colaje absurde ale unor elemente primite „de-a gata". Toate personajele lui Urmuz sunt sau oameni-mască sub care nu se află nimic, un vid, sau oameni-maşini, marionete. Stamate e un asemenea om mecanomorf, fiind „de formă aproape eliptică". Ca şi la Kafka, în a cărui familie spirituală se încadrează, personajele lui Urmuz au pierdut orice urmă de profunzime psihologică sau morală, etalându-şi înfățişarea şi acțiunile într-un unic plan de suprafață. Fiind plane, fără interioritate şi individualitate, asamblate din elemente concrete, accesorii şi proteze, ele nu mai pot fi idealizate. O altă dimensiune pe care Urmuz o ilustrează parodiind-o, deci

contestând-o, este descrierea personajelor în stil *impersonal*, pozitivist, ştiinţific, care duce, în consecinţă, tot la reificare [143].

Personajelor „mecanomorfe” le corespunde un univers perfect reificat. Poetica literarităţii impune şi o mecanică a existenţei. Dimensiunea de inadaptat la schimbările produse de revoluţia industrială, traiul citadin şi credinţa în progres care înlocuiesc pe nesimţite aproape vechiul ritm istoric este evidentă în toate prozele lui Urmuz. O lume mecanică ni se înfăţişează, asamblată din obiecte reciclate, date „de-a gata”, locuită de personaje asemănătoare monstrului lui Frankenstein. Se creează impresia că această lume se construieşte pe „obsesia unui vitalism primitiv, mecanic şi automat, adică inuman, o recurentă combinaţie de *violenţă şi sex* care ghidează, ca element pozitiv, ţinând de fibrele intime ale imaginarului urmuzian, negativitatea parodiei” [144, p. 21].

Începutul acestui proces de dezumanizare îl constituie „tragedia limbajului”, simţit de omul modern, lipsit de funcţia de comunicare. Tema lui Urmuz este cea a alienării, a lunecării din uman în alte forme ale vieţii, animale sau vegetale, ori chiar în forme ale materiei inerte, inorganice. Problema enunţată este una accentuată de Eugen Ionescu mai târziu, cea a incomunicabilităţii interumane. Urmuz face parte din scriitorii care ne pun în faţa fenomenului alienării prin limbaj, văzut ca o fatalitate care ni se înfăţişează în coordonatele comicului şi chiar ale bufonului. Potrivit criticului Adrian Lăcătuş, Urmuz reprezintă în literatura română prima asumare a „scepticismului flaubertian faţă de libertatea spirituală în modernitate”. Scepticismul alimentează manifestări carnavaleşti, lumea lui fiind adesea „o radicalizare a lumii schiţelor lui Caragiale, la personajele căruia discursul individual este substituit implacabil de un discurs al clişeului publicistic, al «ideilor de-a gata» citate în forme caricaturale” [144, p. 24].

Pâlnia şi Stamate este un miniroman, redus la patru pagini, de aceea esenţializat şi limitat în a prezenta laconic secvenţele funcţionale fundamentale ale naraţiunii unui roman clasic: descrierea locului acţiunii, prezentarea personajelor, acţiunea propriu-zisă, deznodământul. Urmuz urmăreşte de fapt o *punere în pagină la modul parodic a procesului literaturizării*. Romanul debutează cu o parodie a descrierii în stil balzacian a apartamentului familiei Stamate. Prima frază are o coerenţă perfectă, pentru a şoca mai mult prin ceea ce urmează. De acum înainte totul sfidează, funcţionând conform mecanismului textual prin alăturarea unor bucăţi de discursuri din domenii diferite. Cea de-a doua parte prezintă un simulacru a ceea ce ar trebui să fie familia Stamate. O vagă impresie de normalitate este imediat contracarată de incoerenţa personajelor şi de comportamentul lor aberant, absurd. Ceea ce ar trebui să fie un roman realist pe tema cunoaşterii şi a iubirii ca modalitate de transcendere a lumii contingente devine o istorie concretă, contingentă, asemănătoare cu o investigaţie în laborator („O scutură

cu un otrep şi, după ce îi unse găurile mai principale cu tinctură de iod, o luă cu sine şi, cu legături de flori şi dantele, o fixă alături cu tubul de comunicaţie…”). Iluzia sublimului erotic este mereu subminată de mărcile banalului ostil idealizării. Pâlnia este un antisimbol, o evidenţă a imposibilităţii pătrunderii dincolo de textul concret, material. Demersul textualizant, anti-idealizant este relevant inclusiv în persiflarea noţiunii de Nirvana, la Urmuz spaţiu unde nerecunoscătorul Bufty îi răpeşte iubirea pâlniei. Finalul este unul de melodramă întoarsă „pe dos”, filosoful Stamate se resemnează, alegând pentru sine nebunia şi dispariţia în „infinitul mic”, nu înainte de a mai privi o dată „cu ironie şi indulgenţă” prin „tubul de comunicaţie” „Kosmosul” unde se aflau în deplină fericire Bufty cu iubita sa.

Este evidentă în acest miniroman polemica antiformalistă, reproşul îndreptat împotriva tendinţei acestora de a concepe genul ca pe o combinare aleatorie de procedee, rupând opera de realitatea comunicării sociale. Respectarea strictă, exclusivistă a unor constante fixe ale genului nu asigură succesul unui roman. Textul lui Urmuz este foarte potrivit pentru ilustrarea textualistă a conceptelor de antiliteratură, metaliteratură, metaroman etc. şi este marcat timpuriu de ceea ce s-a numit mai târziu autoreferenţialitate şi autoreflexivitate, nu putem ignora însă şi dimensiunea parodică, care este totuşi o însuşire umană. Parodia are statut *bivocal*, *dialogic*: pe de o parte, ea are rolul de a semnala artificiul artei sau, mai concret *literaritatea*, fiind o încercare de a distruge iluzia artistică şi iluzia referenţială şi, pe de altă parte, ea creează noi iluzii. E potrivită aici şi interpretarea bahtiniană a parodiei ca dublare/oglindire comică a genurilor înalte şi solemne. În studiul *Scriiturile diferenţei*. *Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Carmen Pascu distinge (bazându-se şi pe observaţiile Lindei Hutcheon) între parodie şi alte forme textuale ca pastişa, plagiatul, aluzia, citatul, travestiul, prima fiind o confirmare a faptului că trăsătura textelor în general este de a fi „lumeşti, în măsura în care sunt evenimente, şi chiar când par s-o nege [ca în textele parodice autoreflexive], ele sunt totuşi parte a lumii sociale, a vieţii umane şi bineînţeles a momentelor istorice în care sunt localizate sau interpretate” [24, p. 45]. Spre deosebire de ironie şi sarcasm, parodia este înnoitoare şi diferenţiatoare, opusă uniformităţii şi omogenităţii nivelatoare a monologismului. Imaginile bufone şi groteşti ale omului şi ale lumii moderne din acest text sunt la fel forme de dialogism, perfect adecvate unei realităţi culturale specifice modernităţii ca stare de criză.

Dialogismul parodic operat de Urmuz îi incumbă sarcina de a denunţa fatala reificare a cuvântului artistic, transformarea spiritului dominant al epocii într-o relicvă. Parodia dialogică din *Pâlnia şi Stamate* are rolul de *contre-partie* comico-ironică la romanul realist consacrat, rol extrem de important, căci determină şi facilitează mutaţii benefice în domeniul genului şi căutarea unor noi forme viabile.

ROMANUL POSTBELIC CA LUME POSTBABELICĂ

Am ales arhetipala poveste a Turnului Babel pentru a desemna evoluția limbajului romanesc în secolul al XX-lea. Prefixul *post-* semnifică temporal „ceea ce s-a întâmplat după Babel”, după simbolicul eveniment soldat cu *babelica confusio linguarum*, care a îngrozit şi a fascinat spiritele de-a lungul secolelor. Totodată, acest prefix are rolul de a indica „reevaluarea fenomenului Babel”, examinată de Umberto Eco în studiul său *În căutarea limbii perfecte*. Semioticianul italian propune o răsturnare de semn în lectura mitului babelic, care permite interpretarea „socialmente pozitivă” a fenomenului de înmulțire şi diferențiere a limbilor. Acest prefix are aproximativ nuanțele de semnificație acordate în ultimul timp prefixului *post-* în noțiunea de postmodernism. În studiul *Postmodernismul în antropologia culturală*, Gabriel Troc defineşte postmodernismul ca având o altă rațiune decât modernismul: „…consecvent cu sine, postmodernismul nu a intrat în logica modernă a depăşirii, ci a reprezentat un «punct de întoarcere», în sens matematic, o deplasare nu înainte, ci «lateral», revizuind modernul pentru a experimenta o altă față a lui. În acest sens trebuie înțeles, în cele din urmă, acel *post-* din «postmodernism»: nici ca *anti-* şi nici ca *dincolo*, ci ca un *alter*, conținut, dar rămas neexplorat, în modernul însuşi” [145, p. 342]. Spiritul nou se vrea în acelaşi timp continuitate, dar şi restabilirea unor valori respinse, exilate de modernism.

De menționat că modernul a dezvoltat în linii generale conotația negativă a ceea ce s-a întâmplat după *catastrofa babelică*, semnificație, de altfel, confirmată în *DEX* („babelic” înseamnă „de o confuzie extremă”) şi în *Larousse* (spațiul „babelic” este „locul unde se vorbeşte un număr mare de limbi diferite, loc unde domneşte o mare confuzie, unde lumea vorbeşte fără a se înțelege”), corelată cu pedepsirea de către divinitate a unui orgoliu uman excesiv. În dorința de a depăşi consecințele „pedepsei”, operele artistice imaginau itinerare orfice regresive în spațiul pre-babelic şi de reconstituire a unei limbi originare, pre-adamice, mitice, unitare, universale, cu alte cuvinte, *monologice*. Am optat pentru acest *post-*, cu semnificația de *alter*, pentru a trimite la un conținut pe care modernul l-a lăsat neexplorat: necesitatea plurilingvismului şi, implicit, a dialogismului ca structură a lumii artistice. Fiind un proiect esențial dialogic, romanul este cel mai abilitat a figura această lume.

Potrivit cercetătorului Traian D. Stănciulescu, povestea Turnului Babel sugerează cu claritate cercetătorului modern al limbajului trei ipoteze şi, implicit, trei conotații: „1) *Oamenii timpurilor protoarhaice au dispus de un limbaj unic* (…). O asemenea idee este adânc implantată în subconştientul ființei umane, care a activat-o permanent prin miturile sale arhetipale; 2) *Limbajul arhetipal al ființei umane este încărcat de o specială putere acțională a cuvântului* (…). Pogorându-se pentru a le vedea fapta, Domnul *a zis*: «Iată, ei sunt un singur popor, şi *toți au aceeaşi limbă*; şi iată de ce s-au apucat; acum *nimic nu i-ar împiedica să facă* tot ce şi-au pus în gând» [Geneza, 11: 6]”. Deținând limbajul „unic”, „perfect”, omul deținea „puterea cuvântului” într-o manieră similară cu cea a creatorului divin. Şi a treia ipoteză: „3) *Unicitatea şi puterea cuvântului s-au pierdut treptat în urma unui proces de diferențiere a limbajului*”. Constatând efectele profanatoare pe care înzestrarea cu „puterea cuvântului” (aparținând unui „limbaj perfect”) le-ar putea avea asupra evoluției spirituale a speciei umane, Dumnezeu a decis „încurcarea limbii” ca un act profilactic necesar, de prevenire a unor posibile catastrofe. Efectul benefic pe care această „încurcătură a limbii şi a sensurilor” l-a generat a fost acela al apariției unei culturi umane nuanțate în nenumărate chipuri. Pentru definirea unei atare culturi, *resursele creatoare ale limbajului* uman au fost absolut indispensabile.

Grația divină constă în acordarea omului a liberei utilizări a limbajului, absolvit de necesitatea „dreptei sale potriviri cu lucrul numit”. Resursele creatoare ale limbajului uman sunt enorme, ele în primul rând „asigură trecerea de la imagine la imaginar, de la natură la semnificarea ei, de la biologic la psihic, de la conştiința reprezentării la conştiința resemnificării”. Limbajul uman „răspunde nevoii de a da nume prim lucrurilor şi lumii; satisface nevoia socială a comunicării lingvistice, a stocării şi transmiterii valorilor spirituale (culturale) realizate de omenire de-a lungul timpului; permite omului ca, prin forța cunoscătoare a limbajului, în calitate de instrument esențial al culturii, să se opună tendințelor entropice (de dezorganizare şi uniformizare) ale naturii, contribuind la transformarea «creatoare» a acesteia (nu întotdeauna benefică, trebuie să recunoaştem) şi a lui însuşi” [146, p. 9-15].

După Traian D. Stănciulescu, limbajul creator a parcurs câteva etape de la unitatea inițială a limbajului la marea varietate de limbi ale pământului: „1. stadiul „**limbajului pre-Babel**, generat de rezonanța omului cu «limbajul cosmic»; 2. stadiul **limbajului Babel**, comun tuturor oamenilor şi care constituie primele manifestări semantice ale comunicării umane (trecerea de la limbajul «fără cuvinte» (limbaj interior) la cel articulat, verbal); 3. stadiul **limbajului post-Babel**, limbajul modern, specific ființei umane deja diferențiate cultural şi caracterizat prin trăsături etnolingvistice specifice”. Trecerea de la un stadiu la altul, de la unitate la

diversitatea lingvistică este o trecere de la **geneza naturală** a cuvintelor (faza pre-Babel) la cea **convențională** (faza post-Babel). Această evoluție ne face să înțelegem o dată în plus că limbajul constituie *modelul unei reprezentări a lumii de către o anumită colectivitate umană*, „aflată într-o fază de corespondență mai apropiată sau mai depărtată de natură". Limbajul este o „copie a gândirii", care la rândul ei este o „copie/reflectare a realității gândite" [146, p. 9-15]. Opera literară, care se dezvoltă în timpul şi în istoria umană, se află într-un permanent dialog cu schimbările în atitudinile generale ale unei culturi, probând de fiecare dată capacitatea sa dialogică cu operele precedente şi cele viitoare.

Faptul că limbajul romanului contemporan românesc reprezintă o lume „postbabelică" este evident, el este un limbaj propriu culturii moderne, mult mai nuanțat, dar mai arbitrar şi deci mai convențional decât cel fundamental, protoarhaic. Trecerea de la dimensiunea *pre-* şi *babelică* la cea *postbabelică* se face resimțită şi în morfologia romanului secolului al XX-lea prin afirmarea tot mai pregnantă a *cronotopului oraşului*. Revoluția industrială, urbanizarea, Freud şi Einstein, cele două războaie mondiale, revoluția sovietică, revoluția sexuală, automobilul, avionul, radioul, cinematografia şi, în general, credința în progres înlocuiesc pe nesimțite aproape vechiul ritm istoric. Oamenii se trezesc deodată în lumi mecanice care le destramă rapid concepțiile tradiționale. Se poate vorbi astfel de o eroziune a realului, de o *criză* a sa care marchează şi un impas al artelor. Literatura începe să abandoneze treptat reprezentarea realului şi să ia parte, să anticipeze chiar crizele şi contradicțiile realului prin tehnicile de limbaj. Flaubert eliberează literatura de lanțurile mimetice, iar Mallarmé o duce până la marginea tăcerii. La noi, în plin roman psihologic şi experiențialist, Urmuz cu ingenioasele sale miniconstrucții din „prefabricate" pare să anticipeze trecerea de la o proză auctorială la una autoreflexivă, care îşi asumă actul critic, preocupată fiind de propria sa natură, de mijloacele prin care se constituie ca atare şi cu deosebire de posibilitățile şi limitele limbajului.

Romanul românesc, alături de cel european modern, constituie în secolul al XX-lea un vast ansamblu, în continuă efervescență, al unor structuri capabile a exprima diverse posibilități existențiale umane. Ceea ce începe să se profileze în romanul modernist interbelic şi se conturează mai ales în romanul care a evoluat după „obsedantul deceniu" proletcultist, supranumit „tardo-" sau „neomodernist" (Dumitru Radu Popescu, George Bălăiță, Fănuş Neagu, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc, Romulus Guga, Radu Cosaşu, Constantin Țoiu, Sorin Titel, Laurențiu Fulga, Vladimir Beşleagă, Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc), a fost critica ordinii sociale burgheze din secolul al XIX-lea şi a viziuni acesteia asupra lumii. Începând prin a introduce în realism varii modalități artistice, spre sfârşitul

deceniului şapte scriitorii scot romane de factură psihologică, onirică, simbolică, parabolică, alegorică, fantastică. Are loc o deplasare a centrului de gravitaţie al romanului de la social la psihologic, de la realismul canonic spre straniu, spre halucinant, spre fantastic. Până la fantastic transfigurează realul Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Dumitru Radu Popescu, Alexandru Ivasiuc, Vasile Vasilache ş.a., prefigurând un spaţiu uman de fierbere şi dislocare, *socialul rămânând un cadru aproape abstract*, o coordonată neutră. Regresiunea spre arhetip, mit, puritate originară, increat, început, matrice etalează interesul pentru ceea ce se ascunde dincolo de suprafeţele aparente ale lumii. Romanul tinde să fie poetic, unilingv şi monostilistic, afirmând un **principiu al totalizării**, care presupune o abandonare a categoriilor ce marchează gândirea logică şi înălţarea judecăţii la altitudinea unei gândiri paralogice, mitice, prin care devine posibilă o **integrare a diferenţei** şi a contradicţiilor realităţii.

Deşi preiau formula romanului modernist, romanele din perioada postbelică nu mai sunt aceleaşi, căci ascund forţele centrifugale, germenii „crizei”, revolta camuflată împotriva Puterii, atât a celei manifestate în planul istoriei (dictatura socialistă), cât şi în planul metanaraţiunilor legitimatoare şi unificatoare moderniste (autonomia artei, spre exemplu). Artistul marginalizat îşi exprimă faţă de puterea-centru primele semne de nonconformism. **Modelul carnavalului** devine de la un autor la altul tot mai expresiv, anunţând o perioadă de *tranziţie* la un alt tip de literatură. Se poate vorbi despre *existenţa unei culturi subversive a carnavalului în romanul anilor ’60-’70*, cultură care aducea cu sine şi *construcţia utopică*. Carnavalescul prin puterea lui de re-haotizare, re-cosmicizare, promitea soluţii pentru escaladarea crizei şi exorcizarea demonilor puterii. Personajele inadaptate şi nonconformiste din romanele lui Dumitru Radu Popescu, Paul Goma, Vasile Vasilache, George Bălăiţă, Nicolae Breban, Norman Manea etc. sunt profeţii viitorului, figuri carnavaleşti din subterana marginalizaţilor a căror ţintă este Centrul. Ei sunt totodată şi cavalerii utopiei, având o bizară măreţie, chiar dincolo de clovnescul pitoresc şi masca grotescă. La George Bălăiţă (*Lumea în două zile*), Dumitru Radu Popescu (ciclul *F*), Augustin Buzura (*Drumul cenuşii*, *Refugii*), Nicolae Breban (*Don Juan*), Paul Goma (*Din calidor*) sau Vasile Vasilache (*Povestea cu cocoşul roşu*), carnavalescul se realizează prin relativizarea radicală a perspectivelor narative, fragmentarism, proliferarea limbajelor, strategii dialogice.

Pe lângă parabolă şi aluzie esopică, aceşti scriitori afirmă în abundenţă strategii şi tehnici artistice menite a răsturna convenţiile realismului socialist: întreruperea bruscă a fluxului narativ linear, diacronic şi secvenţial, adoptarea perspectivismului şi a simultaneităţii, frustrarea aşteptărilor în ceea ce priveşte unitatea şi coerenţa intrigii şi personajului, polifonia stilurilor, recursul la juxtapuneri ironice şi ambigue care să pună sub semnul întrebării „semnificaţia” morală şi filosofică a activităţii literare,

adoptarea unui ton de autoironie epistemologică ce vizează pretențiile naive ale raționalității burgheze, opoziția între conştiința interioară şi discursul rațional, public, obiectiv, tendința de a arăta permanenta distorsiune subiectivă a faptelor spre a sublinia astfel caracterul efemer al lumii sociale obiective. Proliferarea tehnicilor mențin însă distanța mare între *persona* şi *persoana* autorilor menționați

În evoluția sa de la perioada interbelică la cea postbelică, romanul etalează tendința tot mai nuanțată a moderniştilor de a pune în prim-plan limbajul, tehnica şi procesul literaturii, în detrimentul „conținutului" tradițional. Afirmațiile notorii ale lui Flaubert din 1852 („…ceea ce mi-ar plăcea să fac ar fi să scriu o carte despre nimic…"), Alain Robbe-Grillet din 1957 („…artistul adevărat nu are nimic de spus (…). El are doar un fel de a spune") şi Roland Barthes în *Gradul zero al scriiturii* rezumă pierderea „inocenței" şi a „conținutului" tradițional în romanul modernist. Ceea ce fac scriitorii modernismului târziu este tocmai reactivarea, într-un climat de subversivitate, a „reprezentării" conştiente de sine şi autoreflexive a moderniştilor, creând o ficțiune care se preocupă din ce în ce mai mult de sine şi de procesele ei interne. Avangarda occidentală a anilor '60 pune întreaga literatură sub obediența lingvisticii şi elimină din discuție tot ce ține de semnificatul operei. În literatura română, această linie a estetismului şi a autoreferențialismului se afirmă în romanele scriitorilor din Şcoala de la Târgovişte şi ale celor din grupul oniric: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Dumitru Țepeneag; ale scriitorilor din generația anilor '80: Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Bedros Horasangian, Gabriela Adameşteanu, Radu Țurculescu, Ioan Groşan, cărora li se alătură basarabenii Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, Emilian Galaicu-Păun.

Potrivit cercetătoarei Carmen Muşat, evaziunile fanteziste şi experimentele estetizante în literatura țărilor Europei de Est şi respectiv în cea română au avut semnificația unei veritabile fronde politice, consemnând şi emanciparea romanului de sub tutela comandamentelor „realismului socialist" şi a propagandei de partid [22, p. 33-68]. Se poate vorbi, deci, despre o certă diferențiere a romancierilor români opzecişti de textualismul ortodox francez. Se întrevede la ei o anumită polemică față de spiritul formalizant şi o nedorință de copiere docilă a procedeelor telqueliste. Odată cu acceptarea ideii de artificiu şi simulacru şi cu interesul față de „ingineria textuală", Mircea Nedelciu vorbeşte şi despre un „nou realism", care trebuie să „renaturalizeze dialogul" şi să restabilească „funcțiile sociale ale artei literare" prin „transmisiunea directă a unui eveniment petrecut în realitate". Ceea ce încearcă să evite scriitorul este acea „autenticitate globală", căci, transpunându-se în text (metalepsa), autorul îşi poate expune părerile şi concepțiile de pe poziții egale cu cele ale personajelor sale.

În acelaşi timp, această literatură face din cititor „personajul principal”. Drept consecinţă, opera literară reprezintă un „dialog natural” între toţi participanţii – autor, personaje, cititor – şi nu admite „simpli asistenţi”. Modificările de atitudine şi de mentalitate în conceperea raporturilor text-realitate, autor-personaj determină **dialogismul noii literaturi**, „scrisul literar devine consubstanţial cu numeroase alte activităţi sociale din societatea în care el se produce şi, prin faptul că autentifică orice lectură, este angajant” [54, p. 287-289]. Aceste reflecţii sunt dovada faptului că scriitorul regândeşte proza în alţi termeni decât aceia de proză exclusiv autoreferenţială.

În planul atitudinii auctoriale, în romanul românesc se relevă o tendinţă de recâştigare a valorilor umane, „personaliste”, o nouă deschidere către real, către autenticitatea lumii. În plus, acestui tip de literatură îi este caracteristică o **conştiinţă a pluralităţii** manifestată în „impuritatea genurilor”, heterogenitatea limbajelor, reciclarea tolerantă a trecutului cultural şi reluarea stilurilor anterioare. Cu o poetică antimimetică care îndreaptă atenţia noastră mai degrabă spre modul de funcţionare a mai multor limbaje literare şi nonliterare se afirmă romancieri ca Radu Petrescu (*Matei Iliescu*, 1970), Mircea Horia Simionescu (*Ingeniosul bine temperat*, 1969-1983) şi mai ales scriitori ca Mircea Ciobanu (*Martorii*, 1968), Sorin Titel (*Lunga călătorie a prizonierului*, 1971, *Ţara îndepărtată*, 1974, *Pasărea şi umbra*, 1977), Constantin Ţoiu (*Galeria cu viaţă sălbatică*, 1976), Mircea Nedelciu (*Zmeură de câmpie*, 1984, *Tratament fabulatoriu*, 1986), Gheorghe Crăciun (*Compunere cu paralele inegale*, 1988, *Frumoasa fără corp*, 1993), Ştefan Agopian (*Tache de catifea*, 1981, *Tobit*, 1983), Matei Vişniec (*Cafeneaua Pas-Parol*, 1983), Mircea Cărtărescu (*Nostalgia*, 1993, *Orbitor*, 1996, 2002, 2007), Bedros Horasangian (*Sala de aşteptare*, 1987), George Cuşnarencu (*Tangoul Memoriei*, 1988), la noi Vitalie Ciobanu (*Schimbarea din strajă*, 1991), Emilian Galaicu-Păun (*Gesturi*, 1996).

Se atestă la aceşti scriitori o insistentă *punere în abis a enunţării*, o încercare a deplasării accentului de pe locutorul uman pe realitatea producătoare a textului, reflectând „enunţarea”. Această viziune generează experimente romaneşti în care perspectiva narativă ar aparţine în exclusivitate textului însuşi ca instanţă „impersonală”, deci nu unei conştiinţe individuale, ci a întregii memorii culturale, a Marelui Text. În acelaşi timp, romanul generaţiei anilor ’80 consacră postulatul autenticităţii şi al prezenţei nedisimulate în text a autorului, revine la problematica fiinţei umane concrete, fizic senzoriale, ostracizând tendinţele abstractizante şi utopice ale modernismului. Experimentul textualist nu se reduce la simple tehnicisme şi gratuite lucidităţi formale, ci propune o mai puternică polifonizare a celor două lumi: textuală şi existenţială. Astfel că paradigma postmodernistă este văzută în general atât ca încoronare a unor evoluţii pe linie estetică, declanşate în perioada modernismului,

cât şi ca o reacție vehement polemică la adresa acestuia, pornită dintr-un impuls vital de reaşezare în normalitatea omenescului [142].

După câteva decenii de fascinație manifestată față de resursele estetizante, autogeneratoare şi autoreferențiale ale limbajului şi de experimentare a reprezentării lumii ca text, atât romancierii, cât şi poeticienii, redescoperă în cele din urmă forța de iradiere creativă a subiectivității umane. Schimbarea de accent se datorează viziunii social-culturale şi antropologice pe care postmodernitatea o aduce în câmpul științei literare, lărgind şi noțiunea de lume a romanului, care nu mai este considerată rezultat al unei obiectivități ontologice riguroase, ci al unei *intersubiectualități interactive* creatoare. Premisa noii paradigme constituie poziția critică față de obiectivismul şi empirismul logic, al cărui complex metodologic era orientat spre un univers lingvistic exclusivist, opunându-i o teorie a comunicării literare ce presupune din start **relația dialogică dintre cel puțin doi parteneri**, ambii dornici de a-l cunoaşte pe *celălalt* în alteritatea sa. După cultul inconştientului întreținut de modernişti, postmoderniştii revin la resursele conştientului, **întoarcerii exclusiviste către sine îi ia locul deschiderea către lume**. A devenit evident că „revoluția tehnică i-a oferit civilizației mari înlesniri, dar i-a şi creat o tot atât de mare primejdie, primejdia ruperii omului de ceea ce se află dincolo de minunatele mecanisme moarte create de el, ruperea de realul însuşi. Față de această stare de lucruri artistul actual simte de câțiva ani încoace nevoia să reacționeze. El nu se mai simte bine nici în vid, nici în haos. De aceea, se întoarce din nou către natură, se situează din nou în spațiul ei şi învață s-o perceapă în relație cu propria sa ființă" [148, p. 15].

Societatea postmodernă, ca societate a comunicării generale, propune dialogul, interpretarea, subiectivitatea, fragmentarul: toate ca alternative ale depăşirii unor limite formaliste pe cât de securizante în plan ontologic, pe atât de restrictive în spațiul de exprimare a eului. Se vorbeşte tot mai mult despre **întemeierea unui nou umanism**, sub semnul *dionisiacului*, spre deosebire de cel modernist, al *apolinicului*. Acest umanism e „pe potriva stadiului actual – postindustrial – de evoluție a societății, un umanism care deschide perspectiva unei contopiri a omului cu viața şi care nu este în esență decât proiectul pentru o filosofie a Forței, a Vieții, a devenirii" [19, p. 132]. Noile posibilități de existență, variante ale mereu posibilului se manifestă acut surprinzând necesitatea găsirii noilor posibilități de expresie nu doar la nivelul scriiturii, al metalimbajului, al discursului narcisist care se contemplă şi se comunică pe sine. Deşi resuscită interesul pentru banalitatea cotidiană, romancierii optzecişti nu au renunțat cu totul la autoreferință, efectul ei se răsfrânge asupra referinței, a perceperii lumii reale. După experiența textualistă, literatura nu se mai poate întoarce la realism. Scriitorul nu mai poate cerceta legile realului în spirit balzacian, el va fi „interesat de

propria sa inserție în concretul lumii", de apropierea de lume cu viața şi cu limbajul propriu. Astfel că realul „va fi supus unor acțiuni textuale, fragmentat, comentat, încorporat, iar nu – ca în romanul realist – reprezentat" [148, p. 15]. Romanul românesc nouăzecist renunță tocmai la caracterul autoreflexiv şi metaficțional al romanului optzecist. Caius Dobrescu, Daniel Bănulescu, Adrian Oțoiu, Radu Aldulescu, Florin Sicoie, Ovidiu Verdeş ş.a. insistă în a **de-textualiza realitatea**, înlăturând de pe ea „pelicula de livresc ce o acoperă". Locul corului de anonimi este luat de polifonia vocilor distincte.

Conform imaginii-robot făcute de John Barth, romanul postmodernist caută să depăşească opozițiile tranşante din trecut, şi anume: „disputa dintre realism şi irealism, dintre formă şi conținut, literatură pură şi angajată, ficțiune de elită şi ficțiune de serie". Un model ideal de un astfel de roman este *Cosmicomics* (1965), al cărui autor, Italo Calvino, „îşi agrementează opera cu detalii locale, tangibile: alături de nebuloase, găuri negre şi lirism, întâlnim o bună cantitate de pasta, de bambini şi de femei fascinante zărite o clipă şi apoi pierdute pentru totdeauna. Ca şi un adevărat postmodernist, Calvino păstrează întotdeauna un picior în narațiunea tradițională – în general, narațiunea tradițională italiană a lui Boccaccio, Marco Polo sau a basmelor italiene – şi celălalt, am putea spune, în structuralismul parizian de azi; un picior în imaginație, altul în realitatea obiectivă" [149, p. 167-168]. Pluralismul perspectivei postmoderniste postulează *carnavalescul* bahtinian alături de *hibridizarea* care se referă în mod specific la amestecarea culturii înalte cu cea joasă. Această paradigmă propune confluența, plurivocitatea, consonanța şi complementaritatea estetică. „Post-dichotomică şi post-reducționistă, «noua sensibilitate», susține Monica Spiridon, vrea să depăşească ruptura milenară – justificată teoretic şi canonizată de Curtius sau de Bahtin – între creația *aulică* şi cea carnavalescă, «*de piață*»; între registrul grav, înalt şi cel umil, *trivial*. Postmodernismul nu trece numai peste orice opoziții, ci le pune în discuție, transformându-le în subiect de conversație – filosofică sau/şi funcțională – le aşază «între ghilimele» (vorba lui Eco), şi rezultatul este o artă «duminicală» şi «gravă»" [150, p. 22]. Ambiția scriitorilor este să simultaneizeze şi să pună în dialog fragmente diferite din care e compusă realitatea.

Spre sfârşitul secolului al XX-lea, romanul se vrea unul *relaxat* şi *dialogic* [151], el tinde să reprezinte o **lume postbabelică**, care arată ca un **oraş globalizat,** cu multe rețele de comunicare simultană între exprimarea directă şi artificiu, între realism, magie şi mit, pasiune politică şi artă pură neangajată, creație şi caricatura ei, umor şi teroare etc., debordând într-o pluralitate de stiluri şi maniere, din toate locurile şi timpurile.

Lumea în două zile de George Bălăiță: imaginație şi experiment Interacțiuni cronotopice între lumea care reprezintă şi lumea reprezentată

Romanul *Lumea în două zile*, „printre cele mai bune publicate la noi după 1970" (E. Simion), se bucură astăzi de popularitate exegetică, criticii literari conferindu-i lui George Bălăiță un rol aparte în dinamica dezvoltării romanului contemporan, pentru meritul de a institui un model narativ performant şi deschis, cu un bogat inventar de procedee şi proceduri stilistice. În contextul unei epoci a standardizărilor şi uniformizărilor dictate de poncifele realismului socialist, scriitura sa pare o „anomalie", ireductibilă la estetica literaturii de partid [152].

George Bălăiță este unul dintre vârfurile modernismului umanist autohton, contribuția lui în speță constă în bulversarea viziunii monologice şi instaurarea unui spațiu al perspectivismului şi simultaneizării, al polifoniei vocilor şi semnificațiilor etc., anunțând un principiu al pluralității cu gust postmodernist. Scriitorul face parte din familia prozatorilor care preferă ordinii superficiale a lumii un act de dezmembrare a sistemului în care oamenii sunt angrenați automat. Dincolo de simetria mult discutată, romanul realizează un gest destabilizator şi carnavalesc, ironia gogoliană dezvăluind un nonconformism subversiv. Miza romanului o constituie tot omul, doar că el nu mai e investigat din perspectiva abordării realiste, nici prin intermediul scufundării psihologice, ci prin forța unor noi metode: *imaginația* şi *experimentul*. Acestea îi dau posibilitate să lanseze întrebări şi să figureze nelinişti vitale ce frizează nebunia şi fabulosul. Pendulând între farsă şi tragedie, între burlesc şi grav, cuvântul îşi redimensionează virtuțile, începe să dea frâu liber tuturor vocilor, semnificațiilor acumulate în vasta memorie a umanității. Efectul nu se lasă mult aşteptat avem parte de o polifonie derutantă şi, în acelaşi timp, fascinantă.

În ceea ce urmează, ne-am propus să aplicăm pe textul lui George Bălăiță instrumentele poeticii dialogice, care nu se limitează doar la aspectele tehnice, creatoare de formă, ale romanului, ci țin cont de natura duală a structurii lui şi totodată unitară, incluzând conținutul. Aceasta presupune să afiliem analizei fenomenului tehnic al perspectivării narațiunii o analiză a vocilor care evoluează în roman şi a discursurilor pe care le reprezintă. Considerăm că fiecare **voce** aparține unui cronotop diferit, că aceasta este purtătoare a unei **atitudini distincte**, atestate istoric, **față de cuvântul artistic** (poetică, manifest, program etc.), precum şi față de o anumită problemă de natură socială, morală, politică etc.

Nedumeririle lectorului vizavi de romanul lui Bălăiță s-au iscat din incapacitatea lui de a se plasa confortabil, aşa cum a fost obişnuit, în albia unei singure perspective de interpretare. Bălăiță face parte din categoria scriitorilor care îşi țin cititorul în permanentă stare de pierdere a răbdării, pe pragul anormalității textuale. Schimbările rapide şi insesizabile ale opticii narative, ale aspectelor de timp şi spațiu, relativitatea tuturor afirmațiilor şi ideilor lansate de multiplele voci ale romanului creează dificultăți serioase la prima lectură. Pentru a descurca cumva sofisticata plasă tehnică a romanului *Lumea în două zile*, este foarte important mai întâi să se facă distincție între vocile care-i produc polifonia derutantă.

În mod tradițional, se caută mai întâi vocea autorului. Bahtin atenționează asupra faptului că la analiza acestui aspect trebuie să se ştie neapărat că:

1) **vocea autorului-creator** este *în afara* operei şi a lumii reprezentate, ca individ care îşi trăieşte existența biografică (în cazul nostru – Bălăiță). Chiar dacă îl întâlnim pe creator în opera însăşi, el este *în afara* cronotopilor reprezentați, „parcă la granița cu aceştia" sau, mai bine spus, „pe tangenta acestor cronotopi" [2, p. 486-490]. La fel, la granița, se plasează

2) **vocea cititorului**, care are un cronotop distinct.

În sfera *între* cele două lumi – lumea reprezentată şi lumea care reprezintă – au loc o serie de interacțiuni generatoare de semnificație. Aceste voci participă la narațiune la fel ca cele din interiorul romanului. Potrivit lui Bahtin, atunci când analizăm o operă literară, „avem în fața noastră două evenimente – evenimentul despre care se povesteşte în operă şi evenimentul narațiunii înseşi (la aceasta din urmă participăm şi noi ca ascultători-cititori); aceste evenimente au loc în timpuri diferite; totodată, ele sunt inseparabile într-un eveniment unitar, dar complex, pe care îl putem defini ca opera în plenitudinea ei evenimențială, incluzând aici realitatea materială, exterioară, şi textul, şi lumea reprezentată în ea, şi autorul creator, şi ascultătorul-cititor. Noi percepem această plenitudine în unitatea şi indivizibilitatea ei, dar, concomitent, înțelegem şi deosebirea dintre evenimentele care o alcătuiesc" [2, p. 486-487].

Apoi se va sesiza:

3) **vocea naratorului** absent în acțiune; precum şi

4) **vocea personajului/eroului central**, Antipa; după care să se purceadă la identificarea

5) **vocilor personajelor** pe care Antipa le întâlneşte pe parcursul acelor două zile reprezentative şi a

6) **vocilor auzite** de pe benzile de magnetofon, *citate* de însemnările anchetatorilor etc.

În romanul lui Bălăiță, distanța dintre vocea eului auctorial şi cea a naratorului este creată de cei doi cronotopi diferiți în care sunt plasați aceştia. Vocea autorului reprezintă o perspectivă mai largă, care se datorează condiției acestuia de creator omniscient şi omniprezent[1], spre deosebire de cea a naratorului, al cărui orizont este limitat. Trebuie menționat faptul că Bălăiță acordă în roman prioritate vocii naratorului, în defavoarea propriei voci, pe care o vrea redusă aproape la tăcere.

Naratorul adoptă mai multe voci deosebite, fiecare dintre acestea evoluând într-un registru stilistic deosebit, în corespundere cu un anumit gen literar sau cu un jargon. Naratorul preia alternativ fie vocea unui anchetator adunând tot felul de informații, zvonuri, mărturii, pe care el singur nu le descurcă, iritând cititorul neobişnuit cu un narator nesigur de cele relatate, fie a unui reporter impasibil, fie a unui observator sâcâitor şi obositor prin meticulozitatea descrierilor de lucruri şi fenomene banale sau triviale, fie a unui misionar prevestind scene apocaliptice, fie a unui bufon jucăuş. Prima reacţie a cititorului este de a respinge această narațiune, care începe să confere problemei insuficiența exprimării semnificațiilor metafizice anunțate de titlul şi de cele două părți ale romanului, aşezate într-o arhitectonică simetrică de tip modernist.

Şi totuşi, narațiunea reuşeşte să mențină vie dorința cititorului de a înțelege, căci această dorință este menținută prin intermediul unor strategii discursive. Conştientizând caracterul convențional al oricăror clasificări, vom recurge la metoda cercetătoarei americane Robin Miller, care identifică în interiorul oricărei narațiuni patru voci cu atitudini distincte ale naratorului, menite să mențină atenția cititorului. Vom constata faptul că aceste voci sunt de auzit şi în romanul lui George Bălăiță. E vorba de:

1) vocea naratorului omniscient care îşi simpatizează personajele;

2) vocea care se detaşează ironic de personaje şi de evenimente, menținându-se la nivelul zvonurilor sau bârfelor;

[1] Iată explicația lui Bahtin în acest sens: „Cum am spus, autorul creator, aflându-se în afara cronotopilor lumii reprezentate de el, nu se află afară pur şi simplu, ci într-un fel pe tangenta acestor cronotopi. El zugrăveşte lumea fie din punctul de vedere al eroului care participă la evenimentul reprezentat, fie din punctul de vedere al naratorului ori al falsului autor, sau, în sfârşit, fără a recurge la mijlocirea cuiva, conduce narațiunea direct, din partea sa, ca autor adevărat (în vorbirea directă a autorului), dar şi în acest caz el poate reprezenta lumea spațio-temporală cu evenimentele ei *ca şi când* el ar fi văzut-o şi observat-o, *ca şi când* el ar fi martor omniprezent. Chiar în cazul când compune o autobiografie sau cea mai adevărată confesiune, ca cel care a creat-o, el rămâne, indiferent, în afara lumii înfățişate în ea. Dacă eu povestesc (sau redau în scris) un eveniment care mi s-a întâmplat mie însumi, eu, ca narator (sau scriitor) al acestui eveniment, **mă aflu în afara acelui spațiu-timp în care s-a petrecut acest eveniment**. A identifica în mod absolut propriul meu «eu» cu «eul» despre care povestesc este la fel de imposibil, pe cât de imposibil este să te ridici de la pământ trăgându-te singur de păr" [2, p. 488].

3) vocea unui narator comic, care preferă formula kitsch sau stilul romanului bulevardier;

4) vocea gotică care instituie atmosfera de groază [apud 40, p. 139].

Polifonia vocilor are rolul de a distruge pachetul de norme şi de conveniențe impuse de realism. Rolul naratorului nu e să relateze o istorie care a avut loc cu adevărat, ci de a prezenta *lumi alternative* realității. Fiecare dintre aceste voci ale naratorului are *cronotopul* său [40, p. 142-143], oferind câte o imagine spațio-temporală distinctă. În operă determinările spațio-temporale pot fi identificate, căci ele sunt „nuanțate întotdeauna din punct de vedere emoțional-valoric” [2, p. 474]. Alternând vocile distrug, dau peste cap unitatea mărcilor şi cadrelor temporale şi spațiale ale narațiunii. Astfel că:

1) vocii naratorului omniscient îi corespunde **cronotopul idilei familiale**;

2) vocii ironice i se poate atribui **cronotopul pieței sau al străzii**, al unui narator care are pretenția că este la curent cu faptele intime ale altuia, de cele mai multe ori contrazicându-se din cauza lipsei de informație şi a nivelului minim de cultură. Este cronotopul unei gândiri pragmatice ce caută să explice totul rațional, simplist, accesibil oricui. Eroarea fundamentală (după Bahtin) constă în faptul că acesta în procesul de cunoaştere obiectivează conştiințele altora, le pune etichete, „apreciere în contumacie”;

3) vocea superficială renaşte din **cronotopul salonului monden**, este vocea specifică romanului modern, proustian, debitând într-un mediu specific;

4) vocea gotică îşi are originea în **cronotopul pragului**, specifică situațiilor de criză, a confruntărilor şi răsturnărilor, al renaşterilor, înnoirilor, revelațiilor, groazei, extazului şi abisului, în stare să abată individul de la timpul cronologic şi să-l plaseze într-un spațiu în care timpul stă pe loc sau în unul al simultaneității [40, p. 142-143].

Toți aceşti *cronotopi* sunt de găsit în romanul lui Bălăiță, intrați în competiție pentru a ocupa un loc în ierarhia polifonică a romanului: „În cadrul aceleiaşi opere şi al creației aceluiaşi autor, scrie Bahtin, observăm o mulțime de cronotopi şi raporturile complexe dintre ei, specifice pentru opera sau autorul respectiv; unul dintre ei însă este mai cuprinzător, adică dominant” [2, p. 284]. Problema noastră constă deci în identificarea *cronotopului dominant* în romanul lui Bălăiță şi în a răspunde la întrebarea dacă se poate vorbi cumva de o formă de dominație în cazul discursului romanesc.

Primele fraze ale romanului ne introduc kafkian într-o lume neobişnuită, anormală: „Schimbarea petrecută cu câteva zile în urmă căpătă în dimineața de 21 decembrie o intensitate neobişnuită. Peste ținutul acoperit cu mari zăpezi începuse

să bată un vânt cald, un fel de băltăreț caraghios a cărui putere era greu de bănuit”. *Cronotopul pragului* e mai mult decât evident, criza este anunțată meteorologic. Deşi informația presupune o anumită reacție, vocea naratorului rămâne senină şi calmă, acesta relatând cu obiectivitatea scriitorului realist sau a unui reporter la persoana a III-a fapte şi evenimente dintre cele mai banale: o convorbire dintre August pălărierul şi Iacubovici pantalonarul, deşteptarea unei familii, gâlgâiala din țevile caloriferului, doi oameni care traversau strada cu săniile lor etc.

După câteva fraze, povestirea anunță un *eu narativ psihologizant*, mărginit, dar cu pretenție de atotştiutor, prezentând lucrurile de parcă ar fi al treilea membru nevăzut al cuplului Antipa – Felicia, un intrus martor al senzațiilor, al emoțiilor fiecărui soț în parte, încât să-i justifice narațiunea la persoana a II-a: „Te desprinzi greu ai fost eşti departe adânc înfundat difuz nu are miros nu are culoare metamorfoză destrămare disproporții pătrunderi respingeri ce este tare este şi moale şi vâscos transparent opac marginile în fumegare mijlocul pretutindeni morții sunt vii timpul o licărire dintele iese uşor părul curge unghiile se desprind fără durere muchiile pâlpâie adânc încet unduitor lunecă trece câinele este duşman calul mire casa năruită o prevestire apa grijă zborul plăcere fuga neputință timpul golul cădere fără aer gândul ascuns falduri forme luminoase creştere violentă expansiune rostogolire dorința stăpânind furia pofta… încă eşti acolo. Ceva se întoarce la tine. Din adânc dinăuntru te ridici. Lumina luminează dar mai eşti acolo. Veghea se întrupează dar eşti încă acolo. Liniştea e în tine, frica în tine”. Abaterea nu e de lungă durată, căci peste câteva enunțuri, narațiunea continuă la persoana a III-ea, alternată din când în când de cea la persoana a II-a, iar raporturile față de cele povestite se modifică alternativ: de la *heterodiegeză* la *homodiegeză* şi invers. Acest *eu familial* are ambiția că este la curent şi poate povesti visele profetice şi amintirile din copilărie ale personajului său, să anticipeze evenimentele care se vor produce peste şapte ani, când procurorul Viziru pune problema morții lui Antipa şi, peste încă ceva timp, când ultimul anchetator, Alexandru Ionescu, va dispărea fără urmă şi fără explicațiile de rigoare ale naratorului. Peste câteva pagini pe parcursul cărora cititorul pare că s-a acomodat confortabil pe cât e posibil la convențiile acestui narator, *cronotopul pragului* îşi pune iarăşi în funcțiune forțele deconstructive.

Criza naratorului omniscient se anunță pe neaşteptate: „Despre acest A.I. nu se mai ştie în ultima vreme nimic. Unii spun că ar fi emigrat în Australia”. Mai mult, naratorul devine de la un timp nepăsător şi neglijent la atenția pe care în romanul tradițional şi-o dorea cu orice preț, abandonând complet cititorul în fața unor voci ce descind de pe benzi de magnetofon, din citatele unor caiete semnate de Viziru etc., pe care le întrerupe din când în când, uneori cu un aer detaşat ironic de faptele şi enunțurile personajelor delegate în spațiul narațiunii, alteori cu evlavia individului în fața unor

miracole existenţiale. Realitatea banală este, pe de o parte, estetizată („Neclintit, acoperit până sub bărbie, bărbatul respiră uşor şi egal în felul în care la iarmaroc sub un capac de sticlă Marc Antoniu doarme curajos şi nepăsător. Alături, regina Cleopatra. Sufletul lor nemuritor este un arc de ceasornic. Nimic în calma lui respiraţie nu prevesteşte Farsa, lume, lume, soarta unei regine şi bătălia de la vaterloooo, sus, sus, levitaţie şi moarte aparentă, încă astăzi şi mâine doi lei intrarea, un leu reducere pentru copii, studenţi şi gravide, urcă lume sus, numai doi lei"), personajele – proiectate într-un spaţiu mitic (Antipa – profetul; Felicia – zeiţa naturii), pe de altă parte, faptele nu au statutul de anticipare a punctului culminant şi al deznodământului, decurg enervant de egal, semnificaţiile se pierd în permanenţă, la fel şi esenţele, Antipa se dovedeşte un profet fals, iar Felicia – sterilă.

Pe măsură ce evenimentele se produc, creşte şi dorinţa de a le înţelege, însă capacitatea naratorului de a le explica lasă de dorit, reflecţiile lui devin prolifice şi nerelevante, povestirea – incredibilă. Părăsindu-şi povestirea, el îşi lasă personajele să vorbească tot ce le vine prin minte. Cititorul este pus în situaţia să asculte bârfele lui Paşaliu şi ale lui August, ambii preocupaţi mai degrabă de dilemele personale, informaţiile nesigure ale lui Viziru, aberaţiile unui nebun Anghel şi, culmea exasperării, poemul căţelului Argus sau confesiunile căţeluşei Eromanga, alternate de articolele unui proletcult complet deraiate în contextul cazului Antipa. Aproape nimic nu va mai rămâne din acea familiaritate a naratorului proprie romanului tradiţional faţă de cititor.

Cu toate sugestiile „domestice" din parabola poemului căţelului Argus şi interpretările exegeţilor asupra primei părţi a romanului ca loc al obişnuitului, în care Antipa ar ilustra aspectele luminoase ale sufletului uman, *cronotopul idilei familiale* întârzie să ne confirme aşteptările. Lumea şi lucrurile ei considerate cunoscute şi familiare – *das Heimliche* (Freud) – capătă pe alocuri un caracter ambivalent, secundate de conotaţii groteşti – *das Unheimliche*. În felul acesta, universul pe care încearcă să îl edifice naratorul la începutul fiecărei părţi a romanului, cu pretenţii de veridicitate, este ameninţat mereu de distrugere. Ceva misterios se strecoară în „descripţia hiperrealistă, cu abundenţa detaliilor, cu desenarea fiecărei cute de pe marea stofă a vieţii" [18, p. 673], a peisajului citadin de iarnă cu călduri văratice, a convorbirii dintre membrii unui cuplu, a senzaţiilor prin care trece Antipa aflat între somn şi trezie, respectiv, a gării unui orăşel de provincie, Dealu-Ocna, în fapt de vară cu ploi de grindină, a şefului de staţie ieşit din biroul său, a preocupărilor lui Anghel sub zidul Casei de Apă etc., micile abateri emoţionale din cuvintele naratorului transfigurează datele primare ale existenţei, dotându-le cu capacităţi de semnificare mitică („esenţializare simbolică").

Realitatea riscă să devină fantastică şi s-ar părea că acest tip de discurs (*realist*) nu mai are forţa necesară de a convinge. Abordarea mitologic-arhetipală cu seriozitatea-i inerentă ar fi tocmai potrivită pentru decodificarea esenţelor în cadrul convenienţelor *realismului fantastic*, dar, vorba lui Creangă, colac peste pupăză, sarcasmul şi masca de ignoranţă a naratorului deconstruieşte aura mistică ce înconjoară acest tip de discurs. Nici (şi) ilustrarea mitului romantic al dedublării sufletului uman apolinic/dionisiac, nici (şi) parabola livrescă (poemul căţelului Argus) şi, desigur, nu (şi) istoria picantă de dragoste a povestirii kitsch nu justifică intenţia definitivă a naratorului. Vocile lui se află într-o criză serioasă, iscată din imposibilitatea de a se plasa într-o anumită poziţie de abordare a realităţii, iar polifonia romanului poate degenera într-o cacofonie.

Studiile de istorie poetică ale lui Bahtin explică originea *cronotopului idilei familiale* în romanul sentimental, în care personajul este prezentat de narator astfel încât să fie compătimit de cititor indiferent de faptele lui. Antipa, eroul central al acestei naraţiuni, este modelat mai întâi aşa încât cucereşte/dezamăgeşte cititorul prin a fi un om obişnuit, un familist banal, cu frică şi pioşenie pentru soţia sa, cu o neghiobie şi o neîndemânare exasperantă, un intelect sumar, un petrecăreţ etc., ca mai apoi să ne stârnească curiozitatea faţă de un ins cu capacităţi extraordinare: vise profetice, dialoguri cu un câine, darul divinaţiei, sau denigratoare: soţ infidel, manifestări diabolice, profet fals, personaj gogolian ce completează galeria literară a nebunilor. Totodată aprecierile şi emoţiile naratorului refuză să se constituie, având un caracter fluctuant, contradictoriu şi ambiguu, abătându-se mereu de la formula finală.

Cu certitudine, naratorul îşi simpatizează personajele, le justifică fin comportamentele, nu însă în formula moralist-didacticistă a romanului burghez şi nici în cea psihologico-realistă a autorului omniscient şi omniprezent (*cronotopul pieţei sau al străzii*), nici cu superficialitatea romancierului bulevardier (*cronotopul salonului monden*, în cazul nostru discuţiile lui Viziru cu celelalte personaje au acest caracter) sau, mai bine spus, se foloseşte de toate aceste formule, le experimentează pe rând, fără a se opri la una singură. Trecându-şi personajele prin toate strategiile inventate de povestitorul din toate timpurile, naratorul riscă mereu să piardă interesul cititorului faţă de ei (*cronotopul pragului*), de unde şi atmosfera de groază, de parcurgere pe muchie de haos, de abis, provocată de naraţiune. Mărturie ne stau simbolurile deconstructive: oglinda, apa, pariul, poemul (lumea fictivă), profetul fals etc.

Incoerenţele şi efortul de a deconstrui observate până acum ţin de discursul naratorului absent în acţiunea romanului, recunoscut prin persoana a III-ea şi a II-a. Se ştie că în roman, statutul de narator îl capătă pe rând şi personajele.

Avem deci mai mulți naratori, care au la rândul lor mai multe voci, ce corespund unor *cronotopi* diferiți.

Viziru, a cărui deontologie imperativă cere impersonalitate şi calcul matematic, ingeniozitate şi joc logic, se implică emoțional în tragedia camaradului său, iar obiectul de investigație îl constituie, în mod paradoxal, sufletul abisal al acestuia. Deşi martor ocular al evenimentelor, Viziru nu povesteşte o suită de întâmplări, ci reconstituie o lume stranie, plină de neîncredere şi de nesiguranță pe care o aduce cu sine. Nu cauzele dispariției fizice a unui om îl interesează, ci dilema kafkiană: în ce constă vina pe care omul e nevoit s-o ispăşească mereu. Viziunea superiorului său („Răbdare, Vizirule, noi trebuie să căutăm cu multă răbdare vina omului. Tot omul este vinovat, Vizirule. Omul greşeşte, Vizirule, şi noi trebuie să vedem cât de mare este greşeala lui. Şi s-o pedepsim, Vizirule"), care ilustrează *cronotopul pieței* (amintim, cel ce simplifică totul şi pune calificative), este apreciată doar parțial; or, vinovatul e demult cunoscut, fapt ce nu-l opreşte să-şi continue ancheta stranie. Sau poate vina e a lui Antipa („Până unde se poate glumi?"). Viziru riscă permanent să piardă veridicitatea unui personaj-procuror şi să devină un medic psihanalist: „Acum când scriu îmi dau seama cât de departe sunt de adevărul lucrurilor, cu câtă emfază mă las dus de aparențe. Proşti şi ignoranți. Siguranța noastră de fiecare zi ne dă putere să supraviețuim, dar ascunde adevărul. Niciodată ca în ziua de 21 iunie nu a fost Antipa mai aproape de ambiția lui nemăsurată (de care îşi bătea cu uşurință joc) şi eu mai departe de înțelesul lucrurilor. Între Antipa din decembrie la Albala şi Antipa din iunie la Dealu-Ocna era drumul lung de la omul domestic la omul furios şi liber". Deconstrucția reciprocă a celor două dimensiuni ale lui Viziru pun în discuție valabilitatea cunoştințelor pe care le pot oferi datele logice şi iraționale ale realității. Râvna procurorului de a găsi cu orice preț adevărul are un rezultat opus, adevărul este din ce în ce mai învăluit în ceața bârfelor, ambiguităților şi incertitudinilor.

Viziru moare fără să poată formula o concluzie definitivă, precum nu o face nici **Alexandru Ionescu**, personajul cel mai lucid şi mai impersonal al romanului, în pofida faptului că a fost martorul evenimentelor şi deține pe de-asupra şi informațiile precursorului. Acesta, la rândul său, sporeşte misterul „anchetei", căci „mereu unul ştie ceva de la altul care ştie de la altul". Adevărul e într-un proces continuu de devenire: „După judecătorul Viziru, acest lanț, mă rog, prin care aflăm câte ceva, ar fi unul din marile adevăruri ale existenței. Poate exagerează. Dar crede!". Continuăm să ne aflăm însă în plină confuzie, în impuritate totală, în acelaşi tip de narațiune care se cantonează între siguranță şi tăgadă a propriului său discurs.

August, pălărierul bătrân, martorul vieții intime a lui Antipa, leagă anevoie cuvintele care ar scoate din negura trecutului evenimente legate de dispărut.

Problemele personale şi preocupările profesionale, la care se adaugă şi emoţiile în faţa magnetofonului, se intercalează permanent, distrugând orice coerenţă. La fel de indefinibilă rămâne şi atitudinea lui faţă de Antipa: impersonală, paternă, compătimitoare, dezaprobatoare? Cum se explică relaţiile lui binevoitoare cu ucigaşul acestuia?

Seriozitatea şi unilateralitatea lui **Anghel** faţă de moarte se opune jovialităţii lui Antipa: „Am fost şlefuitor de oglinzi şi argintar. Îndeletniciri vechi şi pretenţioase. Le-am învăţat într-un oraş ocult din mijlocul Europei unde pe neaşteptate am avut revelaţia importanţei mele". Lumea pe care o creează acesta se constituie din *cronotopii* textelor metafizice care au abordat acest subiect dintr-o perspectivă serioasă: mitul antic, Dante, Gogol, Dostoievski, Vang Du etc. Eşecul lui Anghel se înscrie în lanţul forţelor deconstructive şi desacralizante.

Discursurile lui **Paşaliu**, colegul de şcoală al lui Antipa, amintirile căruia sub influenţa unor lecturi şi stări dubioase mereu o iau razna de la subiectul în cauză – reconstituirea vieţii eroului central – stârnesc mari nedumeriri. Un bibliotecar care nu cunoaşte sensurile elementare ale cuvintelor („Deşi era un timid pe mine mă intimida") poate contribui la relevarea adevărului? Şi totuşi, de la el anume aflăm că Antipa şi-a declarat afinităţile cu personajul lui Gogol, Aksenti Ivanovici Poprişcin, marele personaj nebun. Tot de la el aflăm despre subiectul convorbirilor lui Antipa cu căţeluşa sa Eromanga şi despre poemul lui Argus. În lumea cuvintelor, diferenţa dintre lumea reală şi universul creat de aceste cuvinte este minimă.

Ignoranţa **inginerului Druică**, un camarad de al lui Antipa de la Dealu-Ocna, se montează perfect în diabolicul mecanism deconstructiv: „Dar trebuie să vă spui dacă manţocaru ăsta tace, că noi acolo la Ocna îl iubim p-ăsta, pă Antipa. Eu care-s Măstul dă dat dracu şi-s inginer, nu?! n-am trecerea lui, le dăscurcă pă toate. Nu ştiu dă unde-i vine, da e al dracu dă simpatic cu toate că nu prea vorbeşte…".

Aluziile, glumele, dojenile şi tandreţea **Feliciei** amplifică enigmele legate de Antipa, evidenţiindu-i neuniformităţile şi incoerenţele.

Toate vocile romanului au în comun reconstituirea identităţii lui **Antipa**. Debitând la persoana I cu un *discurs direct*, fie că discursul este *transpus*, niciuna dintre voci nu are pretenţie de obiectivitate. Aparţinând diferiţilor *cronotopi*, personajele pun etichete temporale lui Antipa, doar temporale, căci aceste calificări îşi denotă în permanenţă insuficienţa, sunt contrazise de altele. Personalitatea eroului central se dovedeşte a fi mult mai complexă decât orice definiţie, accepţie stereotipă, determinare tipologică, iar figura îi rămâne până la urmă dezintegrată în opoziţie cu definirea monologică a identităţii indestructibile, a unui ideal integru. Antipa mereu este reformulat de alţii – personaje, narator, autor, cititor. – şi se reformulează pe sine.

Deşi vorbeşte puţin şi apare foarte rar în calitate de povestitor, el reprezentă totuşi centrul de atenţie al tuturor personajelor din roman. Reconstituirile şi rememorările tinereţii şi copilăriei nu aduc lumină lămuritoare asupra esenţei sale. „Eşti un laş, Antipa. Te ascunzi după vorbe”, îl demască Marta Weigler, una dintre femeile care îl iubesc. Nimic decât predispoziţiile pentru şotii nu-i anunţă capacităţile extraordinare, în acelaşi timp, identitatea-i nu se pretează unei formule. Orice încercare de afirmare şi integrare în societate după reguli prestabilite (de realismul socialist, spre exemplu) eşuează – copil orfan de mamă, student exmatriculat, soţ bănuit de infidelitate, amant nerealizat, profet fals, imaginea grotescă de funcţionar al neantului la fel nu rezistă. Cu toate acestea, o putere miraculoasă îi dictează un traseu existenţial semnificativ, el fiind „alesul” unei colectivităţi ancorate în plictis şi rutină. Antipa este un personaj „rupt”, lipsit de minimă coerenţă, urmând cu fidelitate prototipul antieroului de roman modern. Coerenţa sa stă doar în totala fragilitate în faţa lumii, în prima parte a romanului, în *Domestica*, sau în duplicitatea misterioasă, totală, în a doua parte a romanului, *Infernalia*.

Ne justifică oare diagrama crescândă a catastrofelor să considerăm *cronotopul pragului* dominant în romanul lui Bălăiţă? Ocupă acesta locul de frunte în *ierarhia cronotopilor* şi poate fi atribuit deconstructivismului radical exclusiv? Este Bălăiţă promotor al unei *poetici a haosului şi apocalipsei*? Desigur, prozatorul datorează mult metodelor avangardiste, dar unitatea artistică a romanului nu se explică numai prin demolări şi gesturi iconoclaste, acestea servind unei intenţii mai nobile: adevărul este complex, nu încape în limitele unei viziuni romaneşti, ci le solicită pe toate simultan. Tot ceea ce e esenţial poate fi simultan. Competiţia *cronotopilor* asigură mişcarea în diacronie, devenirea şi dezvoltarea semnificaţiilor la toate nivelurile textului, scoaterea din armonie şi nimicirea unei idei prin alta contrară, abătând cititorul de la o normă, schemă infailibilă şi demonstrată până la capăt.

Cine pune acest mecanism în funcţiune? Autorul-creator, stăpân pe timpul, spaţiul, evenimentele, personajele textului, priveşte din contemporaneitatea sa – istorică, socială, culturală, literară etc. – către toate timpurile romanului, lansând *cronotopii* în dansul fascinant al artei. Strategiile deconstructive în manifestare aproape apocaliptică au o finalitate bine deliberată în economia romanului *Lumea în două zile* de George Bălăiţă. Şocul psihologic, stupoarea pe care le produc asupra cititorului scontează modificări în statutul acestuia ca participant pasiv la comunicarea literar-artistică. Scriitorul român ilustrează cu abilitate apreciabilă deschiderile pe care ştiinţa literară din anii ’70 în diferitele ei zone – poetică, stilistică, semiotică – le arată către cititor şi opinia acestuia în producerea textului conceput nu ca structură stabilită de autor, ci ca o *virtuală* construcţie verbală comună. Respingerile, contradicţiile, incoerenţele

din romanul lui G. Bălăiță au, spre deosebire de metodele modernismului radical, dubla menire de distrugere/construire, demolare/instituire, infirmare/afirmare, ridiculizare/reabilitare, depoetizare/estetizare etc., astfel suscitând ascultătorului/cititorului/interpretului orientare concomitentă în direcții aflate în opoziție la toate nivelurile textului unde acestea au loc.

Ideea integrării *cronotopilor* în fenomenul general al dialogismului aparține, evident, tot esteticianului rus Mihail Bahtin. Conceptul de *cronotop* permite ca dialogul în interiorul textului să transgreseze limitele spațio-temporale ale acestuia, să facă posibilă comunicarea între subiecții-creatori din toate timpurile şi paradigmele („carnavalul transistoric pe piața Agora"): „Cronotopii se pot încorpora unul într-altul, ei pot să coexiste, să se împletească, să se succeadă, să se compare, să se confrunte sau să se afle în raporturi şi mai complexe. Aceste interrelații dintre cronotopi nu pot intra, ele însele, în niciunul din cronotopii aflați în interferență. Caracterul general al acestor interrelații este dialogic (în sensul larg al termenului). Dar acest dialog nu poate intra în lumea reprezentată în operă şi nici în vreunul dintre cronotopii ei: el se află în afara lumii reprezentate, deşi nu în afara operei în ansamblul ei. El (dialogul) intră în lumea autorului, a interpretului, a ascultătorilor şi cititorilor. Aceste lumi sunt şi ele cronotopice" [2, p. 284]. Romanul este, după Bahtin, cel mai confortabil spațiu pentru *dialogul cronotopilor* de vreme ce el nu se construieşte ca un întreg al unei singure conştiințe ce a asimilat în sine alte conştiințe, ci ca un întreg din relațiile mai multor conştiințe reprezentate de autor, narator, personaje, cititor, fiecare venind cu propriile viziuni şi experiențe livreşti.

Autorul romanului *Lumea în două zile* caută o formulă de roman care să surprindă simultan realitatea în toată complexitatea ei, el cooptează şi alte viziuni subiective reprezentative din literaturile lumii. **Cronotopul autorului** poate fi identificat în dialogul cu aceste viziuni artistice: „Domeniul literaturii şi – mai larg – al culturii (de care literatura nu poate fi despărțită) constituie contextul indispensabil al operei literare şi al poziției autorului, în afara căruia nu pot fi înțelese nici opera, nici intențiile autorului reflectate în ea. Atitudinea autorului față de diferitele fenomene ale literaturii şi culturii are un caracter dialogic, similar interrelațiilor dintre cronotopi înlăuntrul operei" [2, p. 488]. Romanul lui G. Bălăiță constituie locul de întâlnire a mai mulți *cronotopi* ce aparțin unor autori consacrați, critica literară identificând cu plăcere ostentativă modele de expunere ale lui Gogol, Dostoievski, Goncearov, Garcia Márquez, Lewis Carroll, Swift, Creangă, Hoffmann, Andersen, Kafka, Thomas Mann, Strindberg, Shakespeare, Robbe-Grillet, Vang Du ş.a. În acelaşi punct temporal şi spațial se intersectează căile celor mai luminate minți ale omenirii, pentru a construi de comun acord imaginea complexă a omului în „devenire, unitate, identitate".

Modelele acumulate înnobilează polifonia romanului, îi lărgesc spectrul problematic, iar identificările şi respingerile, dedublările, reduplicările infinite generează posibilităţi stilistice nelimitate.

De remarcat că autorii menţionaţi sunt exponenţii democraţiei şi ai umanismului indiferent de naţionalitate, confesiune, epocă istorică etc., ei reprezintă puternice abateri, la fel ca G. Bălăiţă, de la cursul literaturii oficiale şi, totodată, denotă preferinţe pentru omul natural, înscriindu-se, după raţionamentul bahtinian, în *cronotopul* consacrat de Rabelais. Vitalitatea prozei renascentistului francez se datorează culturii populare asimilate, „râsului sănătos" ce „reprezintă o atitudine estetică bine definită faţă de realitate, dar care nu se îngăduie tradusă în limbajul logicii, cu alte cuvinte este un anume mod de interpretare şi viziune artistică a realităţii, prin urmare, şi o anume metodă de construire a imaginii artistice, a subiectului şi a genului" [69, p. 229]. Bălăiţă îşi alege modelele şi co-simpatizează familiar cu creatorii discursurilor ambivalente, derivate din tradiţia saturnaliilor şi a carnavalurilor medievale, tocmai pentru a transgresa limitele eului individual şi a etala deschiderile către cel colectiv. Astfel, graniţele dintre experienţa biografică şi cea livrescă se şterg, *cronotopii* se prind într-un dialog pe *orizontală*, textul devenind un microcosmos al lucrurilor şi semnificaţiilor în devenire.

Ficţiunile pe care le plăsmuieşte romancierul modern se inspiră mai mult din alte romane decât din viaţă. Preluând scene şi personaje din repertoriul ficţiunilor universalizate, Bălăiţă le instaurează în plin banal aparent – viaţa obişnuită a unui funcţionar român – pentru a crea efecte inverse, cu întorsături spre grotesc, alegorie, parabolă. Bucuria de a atesta influenţa lui Kafka în primele enunţuri ale romanului, care ar indica o metamorfoză a personajului în plan existenţial, schimbare ce a determinat eroul scriitorului praghez spre o activitate gnoseologică intensă, se atenuează odată cu descoperirea unui Antipa plicticos, docil, nonproblematic, cu lecturi în suspans, mereu la aceeaşi pagină 252. Imaginea acestui Antipa oglindită în personajul lui Goncearov – Oblomov – simbolul inerţiei morale a moşierului rus, a cărui energie este complet atrofiată de inactivitate, înclinat spre reverie, trăind într-un timp lent, la fel ca viaţa-i insipidă – rezistă temporar, destituită de cea din a doua parte a romanului, cu repere în literatura lui Gogol, creatorul activului Cicikov, speculantul rapace al „sufletelor moarte".

După toate probabilităţile, Gogol (cu strania dispută dintre Meggy şi Fidela), fabula lui Krâlov sau a lui Cervantes îl inspiră pe Bălăiţă să proiecteze omul în existenţa canină, ducând parodierea îngâmfării umane, în special a autorilor cu pretenţii de genialitate, la realizarea ei maximă: „Noi, câinii, şi mai ales cei gingaşi,

cum suntem noi doi, eu şi Argus, rase alese, ne retragem acolo sus pentru a găsi un loc prielnic meditaţiilor şi discuţiilor alese cu caracter filosofic. Nu fleacuri şi miorlăituri pisiceşti. Şi avem alte căi de acces decât *ele*. Noi nu folosim burlanele sau copacii care-şi întind ramurile până la jgheaburile de sub streşini. Noi folosim scările şi în general locurile pe unde oamenii ajung acolo. Acum stau aici în baie şi mă gândesc la Argus. Trebuie să-1 văd numaidecât în seara asta. Am lucruri importante să-i spun. Nu-i vorba numai de blana lui lucioasă şi de urechile lui fără seamăn pe lume. Stăpânii mei nu mă înţeleg întotdeauna”. Sunt lesne de înţeles referirile la Swift, Lewis Carroll, Creangă, scriitori cu un simţ deosebit al utilizării râsului ambivalent, generator al unei inepuizabile opulenţe semnificative. Ar putea fi remarcate, în acest context, *Bătălia cărţilor* şi *Călătoriile lui Gulliver în Lilliput* – satire la adresa orgoliului şi a ambiţiilor monarhilor („aleşii lui Dumnezeu”), a erudiţiei pedante, pretenţioase, goale şi inutile; *Peripeţiile Alisei în Ţara Minunilor*, atacând iluziile unor oameni care consideră că au acces la idealitatea metafizică; *Povestea lui Harap-Alb*, ridiculizând şi etalând neghiobia calităţilor omeneşti exagerate.

Pe de altă parte, meticulozitatea descrierilor şi acumularea aproape nejustificată de obiecte disparate şi banale – achiziţia noului roman francez – exasperează cititorul însetat de mister, ocultism, cifre magice şi evenimente semnificative. Anticipând acest tip de cititor, autorul pune în joc arsenalul literaturii creatoare de personaje stranii, naturaliste – nebunii, blamaţii, alienaţii, demenţii, idioţii – de la Hoffmann, Strindberg, Gogol, Dostoievski la Garcia Márquez ş.a., al căror limbaj şi comportament contracarează flagrant normele etice, lingvistice, logice etc. Însă, glumele lui Antipa şi rateul lui Anghel desfondează şi această reţetă artistică. Aventura riscantă de a menţine echilibrul mereu ameninţat între aceste două estetici romaneşti, fără a da preferinţă uneia dintre ele, ne determină să considerăm demersul lui Bălăiţă unul postmodern.

Critica literară a menţionat faptul că, în fond, concepţiile autorului asupra romanului pot fi identificate din reflecţiile anchetatorului: „Anchetatorul fiind un alterego al celui care scrie, ancheta lui nu este numai romanul propriu-zis: ea conţine şi un roman al romanului, un fel de metaroman care oferă cheile şi estetica” [154, p. 209]. Şi anume: „Judecătorul Viziru, care îl reprezintă pe autor, este un iniţiat nu numai în ce priveşte *cercetarea cazului*, ci şi în ce priveşte puterea cuvântului de a-l reda. El ştie că nu întâmplările în sine sunt importante, ci cuvântul convingător care dă seama de ele şi care este descoperit îngrozitor de greu” [155, p. 437]. Formula de roman-anchetă, care permitea autorului modern să pună în scenă traseul labirintic

al ființei în căutarea adevărului, ia o altă turnură în romanul lui Bălăiță; or, Viziru, aflându-se la frontiera cu o altă conştiință, a lui Antipa, nu se mai arată satisfăcut de o singură, infailibilă explicație, fie ea fizică, metafizică, psihologică sau de altă natură, ci caută să le coopteze pe toate în egală măsură, expunându-le unui dialog pe orizontală, posibil doar în spațiul cuvântului artistic: „Da, eu adun probe (…). Prea multe fapte, sunt strivit de fapte, dar nu mă pot opri (…). Dar ce se întâmplă? Văd litere, cuvinte, rânduri. Nu văd însă niciun înțeles. Nimic nu se leagă (…). Mă gândesc: să poți scrie ce-ți trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul, pe care nici cuvântul deşertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge (…) când scriu, timpul nu mă mai amenință, pierde caracterul abstract, devine accesibil şi vulgar, capătă chiar o formă, o ființă uriaşă acoperită cu păr care îmi flutură prin fața ochilor un contract şi şopteşte în urechea mea (ciudat, voce blândă, un glas de aur, prietenos, aproape umil) dă-i drumul, ce mai aştepți, scrie, nu te opri”. Singura realitate palpabilă este cea a textului artistic în stare să exprime relațiile dialogice infinite dintre diversele imagini ale lumii.

Disoluția metafizicii şi capacitatea comunicațională a lumilor lui Bălăiță e în conformitate cu estetica postmodernității care, arată Vattimo, „nu mai consideră adevărul un concept gnoseologic, pentru că el nu mai este întemeiat pe o realitate metafizică stabilă”. Supus, ca şi subiectul, unei „cure de slăbire”, adevărul devine un concept instrumental de comunicare şi interrelație, foarte apropiat de conceptele estetice. Postmodernismul presupune, prin urmare, „o concepție nonmetafizică despre adevăr, care să-l interpreteze nu atât pornind de la modelul pozitivist al cunoaşterii ştiințifice, cât (…) pornind de la experiența artei şi de la modelul retoricii”. Modelul întregii cunoaşteri va fi de aici înainte experiența estetică, fundamental „slabă”. Este un pas necesar pentru „estetizarea” vieții în lumea postmodernă, care are însă drept consecință neaşteptată o reconsiderare dramatică a rolului culturii şi al artelor în noul tip de societate (…). Drept consecință, monismul şi autoritarismul cultural modern este substituit de perspectivism şi de dialog” [156, p. 20]. Aşa se explică fragmentele din *Fişe de lucru* şi *Jurnalul romanului*, lumi create de limbaje speciale ca alternativă egală oricăror altor realități, iar *cronotopul* acestui tip de literatură este contrazis polemic de celelalte, romanul stilizând varii discursuri nonliterare: mărturii, confesiuni, anchete, jurnale, însemnări în caietele de lucru ale unui inspector, înregistrări sonore pe benzi de magnetofon, istoria de boală a unui medic psihiatru, considerații morale, filosofice, ştiințifice etc. Relațiile şi corelațiile dintre limbaje şi genuri, dialogul continuu dintre *cronotopii* pe care îi comportă acestea sunt organizate de autor în

conformitate cu legile artei, pentru a constitui un sistem de latenţe şi virtualităţi în aşteptarea eventualului cititor.

Prezenţa ipotetică a acestuia în text este la fel nuanţată „emoţional-valoric" prin intenţionalitatea autorului (naratorului, personajelor) de a înrola în dialog şi **cronotopul ascultătorului/cititorului/interpretului.** Datorită condiţionării spaţiale, temporale, sociale etc., cititorul este mereu altul, diferit în apetenţele-i literare. Cunoscând preferinţele autorului în materie de roman, presupunem lesne cu ce tip de cititor ar găsi acesta limbaj comun, ceea ce ne sugerează autoreflexiv discursul lui Viziru (lector al însemnărilor lui Antipa): „Ce iubeam eu la Antipa era felul lui de a trăi în nepăsare şi aşa se poate, într-un fel (…). Era cu totul opus felului meu grav de a fi, caraghios grav, pe lângă al lui caraghios nepăsător! Iubesc, deci, viaţa lui nepăsătoare fiindcă ea se opune vieţii mele sobre şi naşte în acelaşi timp nostalgia părţii mele inexistente, partea pierdută a fiecărei fiinţe, râvnită şi inabordabilă", anticipând orice tentativă de abordare gravă, închistată într-o formulă pretins serioasă. Aceeaşi filosofie a jovialităţii existenţiale exprimă, am mai spus, deconstrucţiile, referinţele, încăpăţinarea textului de a lua o formă romanescă clasificabilă.

Conform acestei *estetici a receptării*, cititorul nu trebuie să ignore faptul că romanul „este prin esenţa sa unduios şi divers, că nicio regulă nu guvernează extraordinara sa plasticitate, că nicio limită nu îi opreşte ambiţiile care, dimpotrivă, împlinindu-se, îşi descoperă motive de-a spori. (…) Pentru a stăpâni o realitate atât de lunecoasă, nu are niciun rost să creăm rubrici fixe, să construim compartimente etanşe, ci, dimpotrivă, avem nevoie să ne folosim de *puncte de vedere*, care ne îngăduie să determinăm diferitele caracteristici pe care le manifestă fiecare operă şi mai ales să evaluăm măsura în care le înfăţişează. În acest fel, putem nădăjdui la un diagnostic a cărui complexitate să garanteze precizia şi să răspundă complexităţii înseşi pe care o defineşte. Nu trebuie ca aceste puncte de vedere să se excludă, ci să se asocieze. Trebuie ca toate să poată fi aplicate simultan fiecărui roman" [157, p. 191]. Unui perspectivism al romanului îi corespunde, deci, un perspectivism al interpretului, jocul viu al limbajelor presupune flexibilitatea socială a cititorului, capacitatea lui de a polemiza lejer cu alte conştiinţe culturale, dar şi disponibilitate creatoare prin care ar contribui „în mod egal la crearea lumii reprezentate în text" [2, p. 485]. Opera, în felul acesta, arată deschidere, pe de o parte, către universul real (*cronotopul* cititorului dintr-un timp şi spaţiu concret) şi, pe de altă parte, către universul ficţional în genere (*cronotopul* creator).

Pentru această estetică a dialogului artistic optează autorul ca participant la ţesătura socială şi comunicaţională a lumii, *Lumea în două zile* constituind un triumf al imaginaţiei umane.

Don Juan de Nicolae Breban: relațiile estetice *autor-cititor*
Donjuanism narativ

Pentru a satisface orizontul de aşteptare al cititorului de astăzi, un text artistic trebuie să fie conectat la fluxul contemporaneității. În linii mari, actualitatea acestuia este condiționată de prezența implicită a unei conştiințe dialogice şi interactive, în stare să cuprindă mobilitatea continuă a existenței, mutațiile structurale ale vieții, ale gândirii şi ale culturii de la începutul secolului al XXI-lea [158]. Nicolae Breban a elaborat propriile strategii de „seducere", creându-şi un public propriu, care nu caută să fie neapărat menajat, cu dorință de a coparticipa la actul de creație. Structura dialogică, deschiderea principială a variantei narative, efortul strategic de implicare a cititorului în text, înscrierea în contextul sociocultural, proprii romanelor sale, sunt tot atâtea dovezi de pertinență a autorului privind crearea unei lumi atractive şi pe gustul postmodernității.

Vom numi strategiile lui Breban, oarecum speciale, de provocare a cititorului spre coparticipare la travaliul estetic cu o metaforă preluată din romanul *Don Juan*. Felul aparte de captare a atenției prin bulversare, contrazicere, negare a orizontului de aşteptare al cititorului, provocarea şi implicarea acestuia la dialog pot fi lesne asemuite unui nou tip – „donjuanesc" – de umanizare şi socializare a textului literar. Metafora este o posibilă traducere a termenului ales de Jauss – „*desfătare-de-sine-în-desfătarea-cu-Altul*" – menit să delimiteze traiectul pe care are loc acel *du-te vino*-ul ideal al experienței estetice [101].

Nicolae Breban contextualizează şi adaptează la realitățile secolului al XX-lea un model ancestral al mentalității mitice şi al literaturii – mitul Don Juan – care îl inspiră să realizeze un ambițios proiect, o macrotrilogie, a cărei cap de serie îl constituie romanul *Don Juan* (1981), urmat de *Pândă şi seducție* (1991) şi *Amfitrion* (I. *Demonii mărunți*; II. *Procuratorii*; III. *Alberta*) (1994). Prozatorul vine cu un Don Juan original, creând o replică ce se înscrie într-o situație comunicativă cu abordările precedente. Entitatea dihotomică a lui Don Juan – figură diabolică, respingătoare/ atractivă prin modul de trăire plenară (*carpe diem*) – se proiectează în prozele lui pentru a continuă, de fapt, problematica din romanele precedente: raporturile noi, moderne, ce se stabilesc între masculinitate şi feminitate („erosul politizat"), stăpân şi slugă [18, p. 689], ucenic şi maestru [159, p. 310][1] etc.

---

[1] Aceste raporturi sunt identificate şi analizate de mai mulți critici literari, printre care Ion Negoițescu, Dumitru Micu, Ioan Holban, Gheorghe Crăciun ş.a.

Personajul lui Nicolae Breban din romanul *Don Juan*, Rogulski, falsul profesor de istorie, întreține cu referentul livresc un dialog intertextual în linia reabilitării dimensiunii estetice. Tirso de Molina, Moliére, Goldoni, Schiller, Byron, E.T.A. Hoffmann, Puşkin, Musset, Mérimée, Gautier, Dumas, George Sand, Lenau, Baudelaire, Verlaine, Bernard Shaw, E. Rostand, Unamuno, Rilke, Tralk, Brecht, M. Frisch, Butor, dar şi Hortensia Papadat-Bengescu, Victor Eftimiu, Gib I. Mihăiescu, Radu Stanca, Teodor Mazilu şi mulți alții sunt creatorii mitului lui Don Juan, o listă spectaculoasă pentru un personaj apărut abia prin secolul al XVII-lea. De-a lungul doar a câteva secole de popularitate constantă, această figură a cunoscut numeroase reîncarnări şi reveniri, aprobări sau contestări, idealizări sau mostre de rea-credință, „fiecare epocă avându-şi Don Juanii săi" [160, p. 126]. Motivul donjuanismului cu rădăcini în filosofia antică epicuriană s-a dezvoltat în mediul prielnic al Renaşterii, mai târziu, al barocului şi romantismului, calomniat şi sancționat fiind de spiritele religioase ale Evului Mediu şi de cele ultraburgheze. Imaginea eroului variază paradoxal de la cea a unui tânăr curtenitor, libertin erotic, cu sentimentul fluctuant al dragostei, căutător al elixirului vieții, cinic şi odios, răzvrătit, artist hoinar, vânând femeia perfectă, până la cea a ratatului, lovit de statuia înviată a rudei jignite (în clasicism), măcinat de nelinişte şi angoasă (în romantism), a bătrânului dandy ridicol (în realism) sau, mai rău, a soțului plin de remuşcări, pornit pe calea reabilitării morale.

Diversele proiecții ale lui Don Juan din spațiul literaturii păstrează schema: acesta este un bărbat iubind femeile şi având succes la femei. Instrumentele de seducție efectivă se dovedesc a fi tocmai cele care au ultragiat morala: frivolitatea, libertinajul, galanteria, inteligența, libera cugetare şi exprimare. Dar mai ales, Don Juan este un retor neîntrecut, cu darul persuasiunii, ce ştie să-şi plaseze perfect cuvintele în câmpul de aşteptare al femeii aspirate. Personajul a servit ca pretext multor autori pentru expunerea ideilor, de regulă împotriva canoanelor şi a standardizărilor, semnificația lui fiind mai largă decât cea a convertirii de femei caste. Demersul donjuanesc este echivalat cu acțiunea de umanizare, îndreptată împotriva închistărilor, de resuscitare a dorințelor refulate.

Rogulski este unul dintre acei „diavoli meschini sau demoni mărunți ce revin adesea în proza lui Nicolae Breban pentru a trage sforile" [159, p. 312]. Jalnicul, penibilul, detestabilul (Ia te uită ce Don Juan!!) este, în mod ciudat, centrul de atracție al tuturor personajelor din roman, deopotrivă feminine şi masculine. Care sunt instrumentele de seducție ale acestui bărbat între două vârste, cu un aspect „deşirat", amintind de Don Quijote, diferit de idealul romantic byronian („…pururi blond,/ cu chip de fată, gingaş şi plăpând")? Modul de a concepe mitul

lui Don Juan se relevă, în contrast cu mitul lui Romeo, într-un enunț al naratorului din finalul romanului: „Cine n-ar fi cedat, Rogulski era doar un cuceritor! Un ins care iubea neobosit, un ins veşnic în mişcare, ridicol evident, în neliniştea sa dinamică…”, după care vine discursul personajului, un amplu proiect oratoric cu toate componentele şi etapele de rigoare, pentru susținerea filosofiei donjuaneşti, pe nedrept respinsă de etica burgheză: „Romeo este un static, el trezeşte iubirea, o provoacă în cei din jurul său, de la prietenul său Mercuțio, care moare pentru el, până la tânăra Julieta, care moare şi ea pentru el (…). Don Juan e dinamic. Romeo e mereu centru, centrul unui cerc sau poligon de interes, el nu iubeşte, cum spuneam, ci, dimpotrivă, provoacă iubirea şi se lasă iubit până la catastrofă. De aici şi sterilitatea farmecului său (…). Iar celălalt, dubiosul Don Juan, cel care aleargă neobosit de la o femeie la alta, răsturnându-le, mângâindu-le, aprinzându-le, trezindu-le la viața inimii lor corporale, ceea ce se cheamă feminitate (…), riscându-şi pielea, viața şi mântuirea sufletului, expunându-se ridicolului, prostului-gust, țopârlimii, confuziei sociale, ce este el în fond? (…] Da, domnilor, de ce să nu mă apăr, *eu însumi sunt viața*, *creația*. *Eu nu doresc să posed*, *ci să creez şi astfel să posed* (sublinierea noastră – *A. G.*); (…) eu sunt sculptorul genial ce îndepărtează, ce eboşează blocul de marmură feminin, dând la iveală statuia-corp de dedesubt, împingând stânca spre trup viu, cald spre feminitate…”. Desigur, cu mici excepții în care putem include şi fragmentul de față (în care vocea autorului s-a implicat într-o măsură mai mare), Rogulski nu este un retor în sensul clasic, vorbirea lui nu demonstrează limpezime, coerență şi afectivitate. De regulă, armonia păleşte în aerul fumigant al odăii, se dizolvă în plictis şi banalitate, iar enunțurile personajului în cauză intercalează multiple voci străine. Pertinențele limbajului lui țin însă de persuasiune, arta de a convinge.

La nivelul ideii generale, Don Juan este expresia omului în efortul său de realizare în plan existențial, în căutarea sa continuă, atras de un ideal. „Frumusețea mă atrage oriunde, dacă iubesc pe cineva, aceasta nu înseamnă că trebuie să nenorocesc pe alta cu lipsa de atenție” este replica Don Juanului lui Moliére, ostracizat de morala creştină, învestită în vocea servitorului („Stăpânul meu, unul dintre cei mai feroce răi pe care i-a dus pământul, fiară, câine, diavol, turc, eretic, care nu crede nici în cer, nici în sfinți, nici în Dumnezeu, nici în dracu, duce o viață epicuriană”). Rogulski, în virtutea lipsei manierelor de comportament, stârneşte, la prima întâlnire, chiar repulsie. Ambii sunt consecvenți în ideea de a cuceri („…sunt un luptător împotriva caracterului unei femei” [Moliére]). Dacă marele clasic francez contează pe fizicul impecabil, pe ingeniozitate şi pe abilitățile de intrigant ale personajului său ilustru, Nicolae Breban creează un Don Juan captivant prin talentul lui de a vorbi convingător.

Cu alte cuvinte, achiziția principală a miticului personaj în cadrul creației prozatorului român este arta de a comunica şi de a persuada. Mecanismul convingerii nu are însă un caracter deschis, manifest, eroul îşi atrage „victimele" într-un mod cu totul straniu, oferindu-le inițiativa şi posibilitatea de a se dezvălui.

Metoda de seducție a lui Rogulski este simularea unei cedări. Interlocutorul lui are, din start, iluzia situației sub control, siguranța supremației morale, intelectuale etc. În vecinătatea unui ratat, a unui mediocru, individul se simte confortabil, deschis pentru discuții: „Oamenii hipersensibili au nevoie de încredere, altfel nu se deschid, nu îl admiră pe Alioşa[1], cel veşnic deschis, sau îl admiră numai pe el", susține Rogulski. Se pare că proveniența precară, comportamentul deşirat, neglijența vestimentară, plictiseala şi dezordinea gândurilor au o finalitate precisă, fiind instrumentarul modernizat de cucerire sigură a simpatiei. Dim Păcurariu, într-un studiu intitulat *Don Juan şi donjuanismul sau despre naşterea şi moartea unui mit*, consideră că personajul lui Breban ilustrează „agonia mitului" pe cale de dispariție într-o lume de femei emancipate: „El nu are nimic din aura seducătorului tradițional, e un simplu obsedat sexual. Un personaj în esență vulgar…" [160, p. 172]. Interpretarea criticului limitează mult semnificațiile personajului. Poziția defavorizată a personajului brebanian este, desigur, deliberată. Prin Don Juan, autorul evită clişeul, falsitatea statuară a lui Romeo, „pozeurul de clasă".

Rogulski intră în cadru pe neobservate, efectul, spectaculos altădată, este nul: „…lui Vasiliu i se «întâmplă» ceva cu totul caraghios… Ha! Ha!". Un „găligan înalt, solid, cam puhav, negricios şi care îşi întreținea o mică mustăcioară «parşivă» care nu se mai purta, a la Amedeo Nazzari", căsătorit pe deasupra cu o „vampă blondă", nu putea constitui pentru durabilul cuplu Vasiliu niciun pericol. Un obiect de decor, mai degrabă, decât miezul acțiunii, plictisind cu judecăți despre umanistică şi istorie, neadecvate jocului sexual care se derula de facto între soția sa şi capul familiei Vasiliu, Rogulski se dovedeşte a fi singurul sprijin al Toniei. Primele sale replici în dialogul „cinegetic" sunt banale, monoton „calde", provocatoare doar parțial şi de scurtă durată. Mondena Tonia este tratată ba cu istorii familiale, călduțe şi obişnuite în cercul ei, ba cu insulte grosolane, pentru ea însă, aflată în „cabinetul de aşteptare", pălăvrăgeala lui Rogulski, materialitatea cuvintelor lui simple şi clare, deveneau colac de salvare. În acest spațiu umanizat, treptat senzația de frică se dizolvă şi Tonia recapătă siguranța de soție-model, cu integritate morală („pubera Tonia") şi apartenență la o clasă socială respectabilă. Plasa verbală a lui Don Juan începe să aducă primul vânat: femeia îi răspunde cu recunoştință. Şi nu numai atât. De acum înainte, enunțurile ei îl vizează mereu pe Rogulski, fantoma lui omniprezentă creează întorsături stilistice neaşteptate.

[1] Personaj din romanul lui F. Dostoievski, *Frații Karamazov*.

Groaza de a nu fi suspectată de tentație, justificările, argumentele din ce în ce mai slabe, mai hilare, mai burgheze explică sintaxa frazelor ei sacadate, interogative, panicate. Modelul existențial Romeo (Vasiliu) – moral din punct de vedere social şi modelul Don Juan (Rogulski) – „imoral”, dar atractiv prin dimensiunea umană, se confruntă în conştiința ei, îşi dispută întâietatea. Rogulski reuşeşte să-şi împingă concurentul într-un plan secundar şi neimportant. Spre deosebire de acesta, care găseşte întotdeauna o modalitate să evite comunicarea cu soția sa, profesorul, dimpotrivă, este inițiatorul discuțiilor la telefon, în parc, la cafenea, la Cici. Actul pygmalionic de însuflețire, de umanizare a creației se produce în cadrul relațiilor de comunicare. Strategiile verbale ale Don Juanului brebanian sunt de „ofensivă” treptată, de continuă atragere în spațiul dialogului a interlocutorilor săi.

„Faptul fundamental al existenței umane, afirmă Martin Buber, filosoful dialogului, este omul între oameni (*l'homme-avec-l'homme*). Ceea ce defineşte în particular lumea oamenilor este înainte de orice faptul că, în ea, de la o ființă la altă ființă, se petrece un lucru care n-are seamăn în natură. Limbajul nu-i slujeşte decât ca semn şi mijloc; şi tot ceea ce este operă a spiritului îi datorează deşteptarea sa. Ea face ca omul să devină om; dar pe acest drum între oameni, ea nu numai se dezvoltă, ci se şi corupe şi anemiază. Rădăcina ei se află pretutindeni acolo unde o ființă vede în altă ființă alteritatea sa, vede în ea o altă ființă, bine determinată, pentru a comunica cu ea într-o sferă care le este comună (…), *sfera lui între* (l'Entre-les-deux)” [65, p. 15]. Prin comunicare şi dialog, Don Juanul lui N. Breban cucereşte la un alt nivel, mai profund, al „omului interior”, pătrunde în „sfera lui între”, dezvăluie „omul din om”. Relația cu Rogulski, „felina”, „stăpânul acestui *spectacol* oriunde, în orice mediu uman şi natural, spontan şi oricând inspirat”, declanşează mecanismele cunoaşterii de sine („un happening medieval”).

Cici, Tonia, bătrâna rudă a Rusului, Lavinia, Violeta (listă infinită), dar pe undeva şi Rusul, şi Vasiliu, şi Dan Andrei îşi descoperă, în ființa lui, **alteritatea**, loc de manifestare a spiritului, dimensiunea superioară a existenței umane. Experiența ontologică prin care trec, pe rând, „victimele” lui Casanova în variantă românească are efect de drog, de „boală” a dependenței („accidentul Rogulski”). Caraghiosul „cățeluş” devine deodată un fel de „infirmier psihic” indispensabil („Se pornise un mecanism, un mic şi tiranic mecanism şi ei îl ascultau, se lăsau conduşi de capriciile lui”). Conştiința lor de sine irizează spectaculos în oglinda creatoare, irațională, fascinantă a veşnicului îndrăgostit. Misterul reciprocității însă e de scurtă durată, Don Juan îşi abandonează „creațiile”, se avântă într-o altă aventură dialogală.

În roman, nevoia de comunicare se exprimă ca mod de gândire artistică, **dialogală este însăşi construcția narativă**. Autorul ne propune mereu situații

alocutive. „Apoi, după un timp, după teribil de mult timp, Rogulski începu să vorbească cu celălalt, cu gazda sa, la care venise, la început câteva cuvinte, scurte fraze, dar Rusul fu aproape fericit *auzindu-i vocea*. *Auzindu-şi vocea*. Şi, spre surpriza sa repetată, vorbi mult, el care era aproape mut, râuri de cuvinte, fluvii cu multipli afluenţi sonori săreau peste barierele subţiri ale buzelor sale şi *circulau prin aerul dintre ei*, din jurul feţei sale, rezonau cu oasele feţei, cu arcadele şi îşi *căutau avide*, *cu tiranie un sens*, *ceva ce putea fi interpretat şi de* «*altcineva*», cineva care se afla în calea lor, vizibil sau invizibil. Atunci vorbi brusc, şi acele râuri, declanşate astfel, i se impuseră lui însuşi, cu legitatea, fluenţa, cristalinitatea lor, *sensul* lor *complice* şi tiranic, încât dintr-o frază banală, meteorologică, deveniră mici, apoi mari discursuri…” (subl. *A*. *G*.). Fragmentul exprimă opţiunea lui Breban pentru tipul de roman *polifonic*. Personajele sale vorbesc mult şi cuvintele rostite sunt în căutarea unui ascultător, a unui interpret care să-l învestească, la rândul său, cu încă o nuanţă de sens. Atmosfera de complicitate şi reciprocitate („râuri de cuvinte (…) circulau prin aerul dintre ei”) structurează un univers artistic care are, simultan, mai multe cadre de referinţă, încât „o frază banală, meteorologică, deveniră mici, apoi mari discursuri” şi, evident, mai multe niveluri de interpretare.

Cel puţin prima propoziţie a romanului e similară cu cea a unui roman tradiţional al unui autor omniscient („Ca în fiecare an, soţii Vasiliu se găseau la mare…”), ca mai apoi, enunţurile naratorului, uneori la persoana I („în anul acesta vreau să zic, nu ştiu cum naiba nu le ieşi…”), mai des la persoana a III-a, să fie secundate de o voce străină, posesorul căreia diferă în ceea ce priveşte categoria socială şi chiar genul. Limbajul trădează o manieră de expunere străină, amintind mai curând o pălăvrăgeală mondenă, iar descrierile spaţiului, evenimentelor, familiei, personajelor din primele câteva zeci de pagini sunt prezentate, în mare parte, din perspectiva unei femei de lume („în luna cea mai aglomerată: luna august şi în staţiunea cea mai scumpă: Mamaia. De mai bine de zece ani veneau aici, cu regularitate, şi le făcea plăcere de fiecare dată”). Cu alte cuvinte, la o analiză a tehnicilor narative se fac distincte o voce care *povesteşte evenimentele* şi alta care *povesteşte vorbele* personajului implicat în evenimente. Modul de redare a cuvintelor este *transpus*: discursul naratorului păstrează nuanţele semantice ale replicilor Toniei, conferindu-i o autonomie. Avem impresia unei stranii partituri verbale pe două voci şi, respectiv, în două registre stilistice: cea a naratorului/cea a personajului; masculină/feminină; ironică/familiară ridicolă/sublimă etc. cu genericul „Familia Vasiliu – o celulă a societăţii mondene din secolul al XX-lea”. Aceste două voci exprimă conştiinţe de sine autonome, „egale în drepturi”, cu „puncte de vedere distincte asupra lumii” [69, p. 66], cu limbaje diferite aflate în dialog. Mai mult, obiectivitatea vocii ce aparţine Toniei se confirmă şi prin

perspectiva narativă, de *focalizare externă*; or, naratorul ne relatează doar ceea ce aude de la personajele sale într-o situație de comunicare. El ia parte la evenimentul de relație actualizat în calitate de personaj-interlocutor, are deci statutul naratorului homodiegetic. Să urmărim un fragment:

„Arătau bine împreună: Sorin era un bărbat şaten, de statură mijlocie (cam 1,70), cu o «față energică». Director în Ministerul… Tip solid, bănuiai că făcuse sport masiv în prima tinerețe, rugby, skif, ceva de tipul ăsta. Tonia era mai scundă decât el (în jur de 1,60), spre brunetă (uneori de-a dreptul brunetă), cu umerii înguşti, şoldurile puțin cam mari, picioarele perfecte, talia îngustă, extrem de îngustă; o talie halucinantă! Capul «frumos», ochii mari, goi, sclipitori, puțin depărtați, pomeții saianți, gura mică, desenul feței triunghiular, extrem de nobil. Părul bogat, extrem de viril. Se plăceau unul pe altul, se plăcuseră totdeauna. Şi asta se simțea, era exact ce le trebuia cuplului lor. Dar nu ştiu ce dracu s-a întâmplat în ultimul an, sau… da, exact, criza asta mai apăruse o dată, la un an după naşterea fetiței. Da, adevărat, dar nu fusese atât de gravă încât să le strice vara. Vara!

Oh, chiar şi aşa, *chestia* mai putea dura, ei simțeau asta. Sau, cine ştie?… Nu-nu, putea să dureze, totul, totul putea să mai dureze, să meargă mai departe, în definitiv, nu-i aşa… atâtea căsnicii, în zilele noastre, trec prin astfel de… plictiseli, de crize… de… lipituri care te… scarpină! Chestia e doar să… să sari hopul, să…

Sorin o privi pe furiş *pe ea*: în clipa aceea, exact în clipa aceea, el personal nu avea niciun chef să «sară hopul». Şi avea impresia că nici ea nu avea chef. Oh, se potriveau încă grozav!”.

Discursul narativ conține două registre stilistice derulate simultan: unul al Toniei, al celei care povesteşte evenimentele (în unele momente transpare în cadrul aceluiaşi registru, deşi slabă, vocea lui Vasiliu), limbaj mimând pe cel monden, clişeizat, de „poză” („un melc ce-şi ducea cochilia pe cap, o cochilie ce se osifica încet”). Al doilea registru, cel al naratorului (perspectiva unui bărbat fascinat de frumusețea femeii pe care o descrie), are rolul să demistifice acest limbaj, persiflându-i seriozitatea, acrobațiile verbale, trucurile formale, orfevrăriile lexicale etc. Ironia şi caracterul ludic al acestui registru contrastează, polemizează cu naivitatea şi închistarea „extrem de bine-crescutei”, burghezei Tonia („grozava, unica, majestuoasa”).

Rogulski, de fapt, dublează, deşi în altă postură, de arlechin, de clovn, intenția desacralizantă, îndreptată împotriva mitului moralității acestei clase. De-a lungul romanului naratorul, avându-l drept complice pe Rogulski, care are rolul de provocare la dialog, bulversează varii limbaje: pe cel cinic al orgolioasei şi inteligentei Cecilia, femeie cu mult succes printre bărbați, pe cel superficial al Laviniei şi prietenei ei Violeta, fetele „nepregătite” din cafenea, pe cel snob şi

fals patriotic al pozeurului Vasiliu, pe cel didacticist şi raţional al socialistului Dan Andrei etc. O altă performanţă a asociaţiei donjuaneşti *narator-personaj*, dar bănuim că de data aceasta având şi complicitatea autorului, este resuscitarea capacităţilor dialogale ale Rusului.

Iată încă o frază-program care ne dezvăluie opţiunea lui N. Breban pentru dialog în sens bahtinian, plasată de această dată sub formă de monolog al Rusului: „Au fost perioade lungi, de săptămâni întregi, o dată, asta e performanţa mea, 9 luni şi 12 zile, în care n-am scos un cuvânt, deşi mă mişcam zilnic între oameni. A fost ca o beţie, ca o subtilă grevă a foamei (…). De altfel, puţini au bănuit că tac, lucru semnificativ: înseamnă că oamenii, în fond, nu aşteaptă niciun răspuns la întrebările lor, înseamnă că lumea în care ne mişcăm e, în fond, o lume retorică, fără auz, sau cu un auz degenerat. În perioada aceea mi-a trecut în vreo două rânduri prin cap să mă apuc să scriu, să devin adică scriitor de ficţiune, cum se spune, pentru a putea intra în adevăr în contact «cu lumea». Dar am uitat acest gând destul de repede. Înseamnă că nu am vocaţie sau, probabil, că nu doresc, de fapt, să intru în contact, să comunic cu nimeni…”. Relaţia „Eu-Tu” e posibilă şi în cazuri disperate în virtutea unei stratageme fine: „Rogulski îl cuceri printr-o metodă simplă: se lăsă cucerit de celălalt. Îl atacă, la început, apoi se retrase într-o muţenie aproape totală, o muţenie specială însă, care îl incită pe celălalt şi îl făcu să se deschidă, încet-încet, spre propria sa furie, aproape deznădejde”.

Trebuie să menţionăm că şi în cazul enunţurilor lui Don Juan (în marea lor majoritate ele sunt organizate aparent sub formă de dialog dramatic), registrul este la fel dublu, secundat de cel al naratorului, care arată destule reticenţe vizavi de cuvintele personajului în cauză („vocea lui râdea din nou, de parcă vocea lui făcea exerciţii la bara fixă. Dar, dedesubt, nu prea adânc, vibra ceva serios, aşa ca o mârâitură de lup… de lup schelălăit, jigărit, şchiop, flămând, dar… mârâitura era distinctă”), ba chiar îl persiflează, îi pune la îndoială inteligenţa („profesorul de istorie ratat. A istoriei ratate. A ratării ca istorie, a profesorului ratării, a istoriei profesorului”), adoptă, pe alocuri, punctul de vedere al celor care îl consideră un „ratat”, „demodat”, „disproporţionat”, „megafon uitat” etc., îi creează portrete hugoliene („un lup hămesit, cu blana roasă, ce sărise în spatele unei căprioare şi… aţipise acolo, se lăsa dus, purtat, legănat. Ce lup… nenorocit, ce lup împuţit!”; „câinele vagabond, ogarul cu blana nespălată” etc.).

În ansamblu, *Don Juan* este un roman de ficţiune, în care autorul, plasându-se la o distanţă impersonală şi lucidă a acelui care scrie, are posibilitatea de a schimbă permanent registrele, derulând diverse moduri specifice de a spune acelaşi lucru. Intervenţiile lui N. Breban sunt evidente însă în reflecţiile teoretico-literare din ce în ce mai dense şi mai impunătoare spre sfârşit, suprimând distanţa, chiar dacă sunt puse în gura personajelor. Aşa se explică de ce a treia parte a romanului nu a convins pe

unii critici, finalul considerându-se „ratat”, iar *Don Juan* – „singurul roman românesc de azi care începe mult mai bine decât sfârşeşte!” [154, p. 202].

Romanul lui N. Breban constituie încă o replică împotriva convenției realiste, opunându-i viziunea artistică „monologală” prin crearea unui univers seducător pentru cititor datorită structurilor dialogice. Demersul, care la realişti trebuia să fie un studiu ştiințific riguros, se relativizează şi se desfondează, fapt pentru care, de altfel, textelor brebaniene li s-a recunoscut meritul de a constitui „kilometrul zero al postmodernismului românesc” [156, p. 334]. Don Juan, „marele peşte, ogarul, singuraticul ambulant medieval, ratatul, coureulul, bețivanul, dezordonatul, palavragiul, desfrânatul”, bulversează „imensul nostru prost gust burghez. Imensa, totala, încăpățânata noastră țopenie”, iar *strategiile narative donjuaneşti* din textul brebanian relevă intenția autorului de a ne iniția într-o nouă estetică a romanului, conceput ca un „club de pe strada N”, o „confuzie sociologică” carnavalescă, în condițiile căreia e „posibilă apariția gustului”.

***Ingeniosul bine temperat* de Mircea Horia Simionescu: dialogul imaginar**

„În nucleul creației, persoana continuă să trăiască, cu alte cuvinte, e nemuritoare.”
Mihail Bahtin

„Pornind de la cronicari şi cantemiri şi ajungând la Heliade şi Foarță, tot virgule să pui!”
Mircea Horia Simionescu

Construcție masivă, tetralogia *Ingeniosul bine temperat* (*Dicționar onomastic*[1], 1969; *Bibliografia generală*, 1970; *Breviarul* (*Historia calamitatum*), 1980; *Toxicologia sau Dincolo de bine şi dincoace de rău*, 1983) este, dincolo de dezideratul „literatură, fără alte preocupări”, o replică literară cu referințe la diverse paliere ale existenței umane, autorul ei inaugurând un dialog spectaculos cu antecedentele culturale canonizate [161].

Cu primele două cărți, scriitorul *Şcolii de la Târgovişte* Mircea Horia Simionescu se anunța drept un rebel împotriva comandamentelor politice ocurente, atitudine ce ar fi putut să atragă după sine un pericol iminent pentru membrul unui grup de artişti

[1] „Dicționarul” e continuat în 1972 de *Jumătate plus unu*. *Alt dicționar onomastic*.

evazioniști. Actul polemic cu ideologia timpului, dar mai ales cu literatura promovată de ea, se releva prin sincronizarea cu inovațiile din literatura occidentală, deschizătoare către inventivitatea continuă și deplasarea liberă în spațiul imaginarului și al tehnicilor de creație. „Neputând striga în mijlocul bulevardului realitățile epocii, Mircea Horia Simionescu descoperă și experimentează un **nou tip de realism**, mai autentic și mai coerent, în care amestecul de fantezie și acidă ironie deține un rol extrem de important" [22, p. 217]. Prozatorul își propune să demonteze infinitezimal mecanismele întregii literaturi clișeizate în timp, cu viziunile ei uzate asupra lumii, dinamitând-o din interior împotriva propriilor ei finalități, în numele unor noi criterii de percepere a realului și, totodată, al unor procedee adecvate de reprezentare a acestuia. Privită în totalitatea sa, tetralogia configurează o dominantă ce structurează toate narațiunile sale, care refuză cu încăpățânare referențialul, punând în locul lui o zeitate tutelară – **imaginația**. Nu realul este obiectul scriitorului, ci o realitate imaginată, în care se escaladează tragicul lumii și al ființei.

Neoromancierii francezi au considerat necesare inovațiile în domeniul literaturii prin modificarea continuă a realului, care dictează noi procedee de investigație: „Arta este viață, scrie Alain Robbe-Grillet. Nimic nu este câștigat într-o manieră definitivă. Ea nu poate exista fără această interogare permanentă. Dinamica acestor evoluții și revoluții produce renașterea sa continuă. Și apoi, lumea se schimbă de asemenea…" [apud 144, p. 73-74]. Ideea că mobilitatea existenței contemporane nu poate să încapă în structurile invariabile ale epicii tradiționale a predispus autorul român spre o revelație fără precedent, a *romanului în formă de dicționar*, structura căruia le exprimă excelent pe cele ale vieții și gândirii societății „informaționale". Se poate vorbi despre o certă **imaginație interactivă** și **dialogică**, căci „Fără ca M.H. Simionescu să fi putut anticipa faptul, cartea se apropie mult de soluțiile interactive pe care acum, de relativ puțină vreme, le provoacă experimentele cele mai radicale de literatură oferită prin internet, unde se pot citi romane cu structuri flexibile, în a căror lume pătrunzi «accesând» prin proprie opțiune una ori alta dintre posibilitățile de continuare gândite de autori" [162, p. 143].

Realitatea și literatura sunt deconstruite sistematic de Mircea Horia Simionescu și reașezate după principiul, aproape muzical, al *simultaneității*. Consemnările din jurnalul de creație și materializările din romane denotă tentativa de trecere de la formele clasice ale epicului romanesc la o *structură melodico-ritmico-armonică*. Strategia auctorială care îl caracterizează este *arta polifonică* și *tehnica contrapunctului*. Astfel că lumea prefigurată are semnele unui **oraș mare, etajat, bine dotat tehnic,** în care comunicarea este, la un anumit nivel, indirectă și artificioasă (de grad secund), iar, la alt nivel, naturală, polemică și subiectiv-deconstructivistă.

Multiplele linii narative orchestrate polifonic, variatele registre de limbaj şi, desigur, numărul mare de personaje ce colcăie în *Dicționarul onomastic* şi în *Bibliografia generală* satisfac convenția genului romanesc. Apărute într-o perioadă de criză, de amnezie a romanului, ele reprezintă însă o autentică luptă avangardistă împotriva clişeelor, a logicii şi a obişnuitului, un amplu asediu al romanescului enciclopedizat şi perimat, realizând ceea ce s-a numit *antiroman* sau, mai degrabă, *roman-alternativă*. Gestul nu e lipsit de influența noului roman francez, dar şi de inovațiile altor scriitori modernişti din secolul al XX-lea: Marcel Proust, James Joyce, J.P. Sartre, William Faulkner, André Gide, Eugen Ionescu, Umberto Eco ş.a.[1], promotori ai unui discurs romanesc care, deşi pare să respecte toate rigorile logicii, creează universuri iraționale şi absurde. Antiromanescul lui Mircea Horia Simionescu se manifestă prin opunerea modului tradițional de creare a iluziei romaneşti *ficțiunii ludice* şi *experimentale*. *Ingeniosul bine temperat* constituie încercarea, printr-o proză cu puternice accente experimentaliste puse în slujba deconstrucției, dar şi a reconstrucției, de a construi o întreagă ontologie, nu în gol, ci într-un spațiu halucinant de „real" al *apocalipsei vesele*, în care sensurile tari există, dar nu mai pot fi definite prin categoriile tari ale gândirii.

Prima replică a dialogului vizează *relațiile artă-realitate* instituite de romanele doric şi ionic. Panoplia tehnicilor şi pandantul ironic, anunțat de titlul *Ingeniosul bine temperat*, nu vor intra în contradicție cu realitatea şi nici nu vor exclude referința concretă la ea. Este bine cunoscută opțiunea reprezentanților Şcolii de la Târgovişte pentru jurnal şi pentru elementul autobiografic. Introducerea acestora în roman are drept scop să-i ofere cititorului, după modelul noului roman francez, aparența unei *realități brute*, lipsite de semnificații prestabilite. Autorul îşi expune această intenție în prefața primului dintre cele patru romane, ***Dicționar onomastic***: „*Ideea unui dicționar onomastic de sine stătător – roman cu o mie de personaje – s-a cristalizat în iarna lui 1958*, *când prietenul meu*, *Radu Petrescu*, *aşteptând primul lui copil şi arătându-se încurcat cum să-l boteze*, *m-am oferit să-i adun pe-o listă câteva zeci de nume*, *cu caracterizări sumare*, *demonstrându-i «academic» că un Mitică sau Mache evoluează cu totul diferit decât un Argust*, *Demostene sau Hidroxin*", susținând ideea existenței care se face începând **cu/prin cuvânt**: „*încă înainte ca un lucru sau ființă să înceapă a fi*, *primeşte un nume şi*, *prin el*, *liniile unui caracter*, *calcă o primă treaptă a cunoaşterii – în legendă ca şi în poetică prima idee fiind cuvântul*, ***program genetic bine articulat***" (sublinierea ne aparține – *A. G.*). Dicționarul oferă o suită

[1] În *Preludii la o poetică a antiromanului. Noul roman francez*, Editura Eminescu, 1995, Romul Munteanu menționează mai multe forme de manifestare a atitudinii antiromaneşti în literatura contemporană.

de versiuni posibile cumulate în cuvânt şi desfăşurate într-un anumit context, iar cel onomastic, nemijlocit, – „liniile unui caracter” ipotetic, imprevizibil, în devenire, cu dezvoltări multiforme şi interpretări complexe. Cititorului îi revine libertatea de a alege, după propria-i dorință, desfăşurarea realităților virtuale ale textului, iar pentru lectura/consultarea acestuia el nu are nevoie neapărat de condițiile unei *stări poetice* mallarméano-valeryene, ci poate luneca „*după plac*, *pe o bancă într-un parc sau pe un acoperiş*, *în tramvai sau într-o cabană alpină*, *de la mijloc*, *de dinapoi înainte*, *de dedesubt spre manşeta de sus*, *ca almanahurile şi calendarele străbunicilor*, *ca răvaşele şi scrisorile*, *ca telegramele de presă*”.

Să vedem însă cum arată lumea reprezentată. Ceea ce se profilează în *Dicționarul onomastic* şi se desprinde clar din întreaga tetralogie este o accentuată **criză a sensului** şi o intuiție a **non-comunicării**. Refuzul transcenderii lucrurilor de anumite semnificații duce spre înțelegerea actului de creație ca un fenomen ludic, cu efecte raționalizate, aşteptate şi, în acelaşi timp, susceptibil pentru abaterile şi întorsăturile cele mai neaşteptate. Structura riguroasă de dicționar nu consemnează acelaşi lucru în planul conținutului; or, universul romanesc al lui Mircea Horia Simionescu nu este unul construit aprioric, ci e unul al semnificațiilor virtuale, în fază incipientă, structură ce lasă loc pentru completările cititorului. Scriitorul experimentează, cu o atitudine detaşat-carnavalescă, crearea unei *cosmogonii răsturnate*, a unei construcții fără referent, având la temelie *indeterminarea apocaliptică*. Sunt deconstruite pe rând conceptele tari ale literaturii, menite a crea imaginea omului. Iată câteva modalități stilistice bulversate din cauza uzitării lor:

Numele personajului (obiectivul cel mai evident al romanului) lipsit de semnificații apriorice îşi lichidează golurile în jocul ingenios şi prodigios al textului. Mecanismul generator funcționează la diferite niveluri ale discursului literar: de la cel fonetic: „AGENOR. Agent de asigurări, ingenios, ager, genial, gentilom, generos, gelatinos, germanofil etc., etc.” până la întregul text cu deschideri către profiluri nenumărate. Galeria de personaje egale ca importanță în economia romanului, dar purtând nume la fel de neexpresive din punctul de vedere al canonului clasic, reuşeşte să schițeze prin cuvânt o „panoramă a umanității” în stare virtuală şi indeterminabilă.

Portretul tradițional este demontat prin scoaterea în evidență a convenției; începând cu fraza a treia, abaterea trimite la un alt registru scriptural: „AARON. Războinic în conflictul din 1913 (războiul balcanic). Purta mustăți Napoleon al III-lea şi ceas de aur cu lanț masiv. Portretul, încadrat într-o ramă groasă cu arabescuri, era aşezat deasupra etajerei, dominând bibelouri, albume vechi cu dedicații, casete pirogravate”. În locul plonjărilor tradiționale în profunzimile

abisale ale sufletului personajului descris, atenția cititorului lunecă pe suprafețele unor realități egale.

Descrierea are la Mircea Horia Simionescu uneori o notă estimativă, dezvoltată în combinații interminabile, sau demitizantă: „ACHIL. Antipatic, un Quasimodo circulând prin cetate sub înfățişarea unui dulgher, un Vautrin cu legitimație în regulă. Pe cât de măreț în mitologie şi literatură, pe atât de trist, respingător, meschin, periculos, în viața noastră de fiecare zi. ACHIL ROŞCA, bărbatul-păianjen, traversează strada Regele Olaf către cafenea, cumpără din colț țigări de doi franci (cerând pachet), strânge mâna unui cunoscut (pe care apoi îl vorbeşte de rău), intră la biliard şi zăboveşte până târziu. Scuipă adesea…”, alteori un caracter lapidar, cu referințe imaginate, artificiale şi aberante: „ABDULAH. Cu două trepte mai de nepătruns decât Abdul” sau „ABA. Aba(t) Jour, de pildă”.

Caricatura e propusă la fel în variante alternative, fractalice[1]: „BRAN I. Rotundul bonom a intrat în casa fiecăruia să-i aducă darurile jocurilor hazlii, coşul plin al situațiilor cu semnificații puerile. Iată-l ieşind dintr-o desagă cu fulgi, înfruntând un soț înşelat cu o spadă de cauciuc, ținând un discurs unei curți cu păsări, dând sfaturi înțelepte oglinzii… Dacă mulți oameni detestă intoleranța, disprețuiesc prostia, urăsc violența, războiul, impertinența, jaful şi minciuna, o fac şi pentru că în copilărie au râs cu lacrimi la filmele lui (Stan şi) Bran. II. Flăcău delicat şi zâmbitor la patruzeci de ani, tânăr curtezan la cincizeci, Bran G. este la şaptezeci un copil minunat: el trage pisica de coadă şi plânge când nepoțica îl părăseşte ca să se ducă la cinema. Nu râdeți! Toți suntem la fel şi nu ne abatem de la regulă ca să bravăm. Ia dezbrăcați-vă!”.

Direcțiile de edificare continuă a personajului propuse de autor în *forme nude* sunt multiple datorită achizițiilor naratologiei moderne. Emițătorul (naratorul, numitorul, inventatorul, ingeniosul, creatorul) şi limbajul acestuia se schimbă de la o notă onomastică la alta, multiplicând în felul acesta modalitățile de caracterizare directă sau indirectă. Enunțul poate fi unul la persoana I cu referințe autobiografice (semnat uneori „autorul *Dicționarului onomastic*”), sau al unui autor real ori fictiv de romane, drame, istorii picareşti, epistole, texte sacre şi laice, tratate de medicină, istorie, geografie, arhitectură, al unui personaj identificabil ori ba, al unui anonim-alcătuitor de note din cartea de telefoane sau de pe un poster publicitar etc. Caruselul de limbaje parodiate, pastişate, citate proiectează mereu în afară corpurile anchilozate ale literaturii, deconspirând falsitatea, pseudodiscursurile grave, ambițiile de exprimare a „marelui adevăr”, țopenia şi ilaritatea unor rețete fixe. Unei convenții i se poate

[1] În care fiecare sistem reprezintă câte o configurație specifică a unui număr restrâns de invarianți.

da replica printr-o altă convenţie, cea a inventivităţii şi a jocului cu locurile comune ale literaturii, spre exemplu, tematice: „Ne jucam de-a războiul, apoi de-a comerţul, de-a hoţii şi vardiştii, de-a căsătoria, de-a copiii, de-a excursiile, de-a prietenia, de-a vizita, de-a călătoria în ţări străine, de-a filosofia, de-a odihna, de-a boala, de-a puterea, de-a spionajul, de-a amanţii, de-a parada, de-a bârfa, de-a arta, de-a sportul, de-a şedinţele, de-a literatura, de-a-ndoaselea, de-a dansul, de-a meseria, de-a filatelia, de-a diplomaţia, de-a proştii".

Evenimentele livreşti sunt reactualizate, prezentate în forma unei comedii burleşti, „slăbite" parţial de semnificaţiile conferite de timpul şi spaţiul originar şi servite pe terenul de joc al cititorului contemporan. Romanul poststructuralist, ca şi viaţa în întregime, la „sfârşitul istoriei" e o **farsă,** piesă cu conţinut uşor, în care comicul provine în primul rând din vorbe de spirit şi din situaţii amuzante, nu din studiul aprofundat al caracterelor, ca în comedia lui I. L. Caragiale. „N-am încetat, zice Mircea Horia Simionescu într-un interviu acordat lui Ion Simuţ, de vreo 40 de ani, să iau lucrurile – inclusiv pe cele grave – ca părţi sau ansambluri ale unei farse. Nu-mi amintesc dacă se întâlnesc farse în epopeile homerice, dar de atunci încoace, şirul farselor nu se mai rupe. La prepararea farsei superioare (Cervantes, Shakespeare, Swift, Cortázar, Saramago) ai nevoie şi de umor" [159, p. 418]. Râsul ambivalent reprezintă o atitudine estetică faţă de realitate şi literatură. Prin retoricitatea limbajului, tertipurile textuale şi jocul liber de semnificaţii, Mircea Horia Simionescu participă la „prepararea farsei superioare", reabilitând estetic acest gen şi demonstrându-i capacitatea ontologică.

Tehnica parodică domină lumea prozatorului Şcolii de la Târgovişte [163]. În aceste condiţii, scriitorul poate experimenta parodic *toată gama retorică a dialogului*, inventată de omenire de-a lungul istoriei literaturii. Iată câteva mostre de dexteritate retorică excerptate din *Bibliografie generală*:

Antifraza – „FERNANDO BASCA: «Sub înalte pălării». Roman – «Arta romanului, în vremea noastră, trebuie să se conducă după principiul: ori frescă amplă, de tip balzacian, combinată cu romanul generaţiilor, ori instantaneu, în care lucrurile care nu se spun sunt mai numeroase decât cele povestite. Un fel de formulă sintetică în care fiecare semn să evoce o lume. Dar mai este util romanul în vremea noastră? Poate numai pentru regizorii de cinema, care, în loc să facă superproducţii în şase serii, citesc pe înfundate microromane» (Maurice Rollinat Sinatra)". Opoziţia dintre planul gândirii şi cel al expresiilor verbale se traduce prin aluziile titlului ironic „*Sub înalte pălării*".

Prolepsa – „SANDU NEAJLOV: «Transatlanticul Tănăsescu» – «Poţi face spărtură în cer, dar nu în transatlanticul Tănăsescu» (Gabriel Popovici-Bolintin)".

Această figură de stil ironizează literatura condiționată de esențe, cu investigații în profunzime, şi adepții teoriei imanentiste a semnului, opunându-le pretenția de literatură autentică.

Diatriba (figură retorică tradițională care reprezintă discuții cu un interlocutor absent) – „MATEO SENTEMBRINI: «Catalog de vise contemporane» – Vă dați seama, dacă măcar unul din zece vise nocturne ar căpăta printr-o minune consistență, ce interesant ar fi? Am avea pe lume încă un univers, dacă nu unul şi jumătate…”

Sincriza (metodă a „dialogului socratic”) – „FELICIANO HARDY: «Laboratorul de mânie» – «poți fi chiar atât de sigur că laborantele, şirete şi zăpăcite cum sunt, nu fac încurcături în ordinea retortelor şi mojarelor şi în loc de mânie iese mai ştiu şi eu ce, poate precipitat de bună dispoziție?» (Georg Marton). «Se dovedeşte încă o dată cât de rău intenționat este Georg Marton când analizează interesanta noastră literatură. A susține că toate laborantele noastre sunt şirete şi zăpăcite e, dacă nu o exagerare murdară, cel puțin o injurie de cafenea. Mânia cărții lui Hardy să cadă pe capul acestui neruşinat venetic» (Luciano Hayde). «Întâlnirea celor doi căței în parc, clipele lor de dragoste sinceră (…), iată pagini excepționale, care fac din cartea lui Hardy o raritate a genului (M. D. Galliardi)»”. Concepția tradițională a dialogului serios este bulversată în virtutea unui joc ambiguu, cu referințe multiple.

Pastişa – „ISTORIOGRAFUL: «Istoria literaturii pertineze». – Remarcabilă pentru informația largă şi buna selecție, pentru ideile abil reliefate privitoare la curentele literare (…). O altă idee a Istoriografului, expusă în postfață, arată că istoricului literar, ca şi criticului, îi revine sarcina de a sancționa operele şi de a le ierarhiza. El face în acest sens şi o tablă de sancțiuni pentru autori. În listă sunt indicate bătaia uşoară la ceafă, plesnirea regulată (de întreținere) pentru cazurile de încăpățânare, retragerea hranei pe una sau mai multe zile – în caz de manifestări anarhice şi compoziție incoerentă – bâta rapidă şi repetiția, în situațiile celelalte. Uneori este indicată, desigur cu temperanță, răstignirea. În tabelul Istoriografului sunt trimişi la pedeapsa capitală 62 de scriitori din secolele XVIII-XX (37 de prozatori şi 25 de poeți), iar 102 sunt condamnați la închisoare şi muncă silnică pe termene variind între doi şi şapte ani. El arată cât de exemplare au fost pentru scriitori sancțiunile date unor artişti ca Eminescu, Matei Caragiale şi Lucian Blaga (în România), Proust şi Kafka (în Rapetan), Flaubert şi Nicolai Colentina (în Franța) etc.” Aici autorul creează o pastişă a unui demers critic cu pretenție de istorie şi valorificare literară.

Este ironizat şi renumitul „dialog internațional” proletcultist: „MARCEL PRECAR: «Folosirea elicopterelor pentru optimizarea popoarelor asiatice» – Cea de-a doua lucrare de răsunet a generalului Precar se ocupă de forma, gabaritul

şi graţia verbală a elicopterului în dialog cu populaţia ţărilor asiatice. În Indofina, arată Precar, prezenţa elicopterului se vădea necesară încă de la începutul secolului: localnicii, obişnuiţi să înţeleagă intenţiile bune chiar înainte ca ele să fie exprimate, se cam plictiseau în activitatea lor monotonă de a-şi cultiva mlaştinile cu orez, de a-şi tipota copiii cu ochi sclipitori, de a vâna, de a face negoţ, de a fluiera, nevăzând în toate acestea o intenţie. Aşteptau să vină cineva, să intervină careva, să apară un oarecare, spre a intra şi ei în discuţie… A fost trimis elicopterul, înzestrat cu inteligenţă sclipitoare şi cu palete, care ştie ce este coerenţa şi ştie, mai ales, să-şi admire narcisist întinderea umbrei proprii pe câmpia liniştită, pe verdele dens al junglei. Sosirea lui a stârnit îndată interesul…" (sublinierea noastră – A. G.) Metafora elicopterului „inteligent" admirându-şi „narcisist întinderea umbrei proprii pe câmpia liniştită", pe lângă referinţa de natură politică, este o veritabilă punere în abis a capacităţii de comunicare a operei literare.

„Cea mai importantă operă a postmodernismului românesc în proză" [156, p. 163] trece printr-o nouă grilă culturală produsele scripturale ale omenirii, verificându-le funcţionalitatea retorică. Clişeele, citatele, aluziile la alte texte nu limitează însă *Ingeniosul bine temperat* la cadrul strict al metaliteraturii şi al intertextualităţii cu sensul de dialog exclusiv între texte. În studiul său *Scriiturile diferenţei. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană* Carmen Pascu susţine şi demonstrează prin aplicaţii faptul că „*Dialogismul* bahtinian, la originea conceptului de intertextualitate aşa cum a fost el mai întâi folosit de Julia Kristeva, nu a fost pur şi simplu înlocuit sau «îngropat» de acesta, dovedindu-se dimpotrivă vital pentru o înţelegere adecvată a intersubiectivităţii şi interdiscursivităţii implicate în parodie" [24, p. 15]. Cercetătoarea demonstrează faptul că *Ingeniosul bine temperat* este o „mostră perfectă de *parodie generică*, unde hipotextul este chiar literatura sau literaritatea" [24, p. 185-190]. Prezenţa parodiei, care conţine concomitent ideea de intertextualitate şi de intersubiectivitate/ intersubiectualitate, este argumentul cel mai convingător în favoarea ideii că lumea romanului se datorează unei imaginaţii dialogice proprii autorului ca persoană. Şi de vreme ce literatura vizată (reală sau imaginată de scriitorul român) a avut totuşi autori a căror individualitate n-a dispărut definitiv cu dispariţia fizică a acestora, ci continuă prin creaţie, se poate vorbi de un dialog în sensul bahtinian, ce transcende simplele procedee intertextuale, relevate cu multă fervoare de critica literară, desemnând un spaţiu al comunicării interpersonale, intersubiectivale, interumane. Parodiind literaritatea, Mircea Horia Simionescu celebrează în tradiţie umanist-carnavalescă, creând o „utopie culturală neoumanistă" (Carmen Pascu).

Tratament fabulatoriu de Mircea Nedelciu: încorporarea dialogului în diegeză

Ca şi ceilalţi scriitori optzecişti numiţi „textualişti", Mircea Nedelciu a întreţinut un permanent raport cu critica literară, textele lui apărând după un rând de articole în care el se autodefineşte teoretic, prevăzând deja un aparat critic şi conceptual adecvat tipului de scriitură profesat: „inginerie textuală", „textuare", „noua autenticitate", „noul antropologism". Cu toate acestea, exegeza a avut tendinţa de a pune accentul pe termeni tehnici precum „textualism" sau „inginerie textuală" pentru a-i aprecia inovaţia limitată, în viziunea lor, la jocurile intertextuale, variaţia registrelor, multiplicarea instanţelor narative, etajările diegetice. Trăsăturile care se bucură şi astăzi de cea mai mare receptivitate sunt *autoreflexivitatea* şi *jocul metatextual*, percepute ca un simplu joc steril de emulaţie a simulacrelor de real.

În linii mari, această receptare critică este explicabilă, dată fiind existenţa unui orizont de aşteptare fals, care „reducea în mod superficial practica textuării la o preluare mimeografică a textualismului telquelist" [23, p. 19]. Chiar dacă se poate vorbi la începutul activităţii grupului textualist despre un anume exces de tehnicism, acesta va fi depăşit ulterior prin asumarea „voinţei autenticiste" şi prin afirmarea unui „nou antropocentrism". Nedelciu susţine în repetate rânduri că cele două textualisme nu sunt acelaşi lucru. Nu e vorba de transplantarea unei practici într-un context sociopolitic diferit, fiindcă optzeciştii nu au făcut aşa ceva. Având acces în facultate la revistele franţuzeşti, ei sunt la curent cu telquelismul şi, în plus, frecventează cursuri de lingvistică teoretică, de semiologie. Fronda tinerească se întâlneşte aici cu reflecţia autentică – de influenţă telquelistă – asupra literaturii, a literarităţii, a producerii textului, însoţită de deconspirarea tuturor convenţiilor literare.

Ceea ce se desprinde din programul textualiştilor, pe lângă alternarea tehnicilor narative, jocurile metatextuale şi artificiile de construcţie, este *reumanizarea textului literar*. Alexandru Muşina vorbeşte despre necesitatea umanizării scriitorului, care trebuie să fie nu o *persona* abstractă, ci o „prezenţă vie în text" [164, p. 238], pronunţându-se, în fond, împotriva postulatului barthesian al „morţii autorului". De aici pornesc şi discuţiile despre „noua autenticitate", care trimite etimologic tot la **autor**. Gheorghe Crăciun denunţă impersonalitatea *autorului heterodiegetic* şi consideră că autenticitatea înseamnă implicare personală, spontană şi directă a scriitorului, care trebuie să devină un garant al adevărului textului. Autenticitatea presupune o etică

a scriiturii, iar adevărul la care poate avea acces autorul, chiar dacă are un caracter subiectiv, limitat şi fragmentar, nu îl descalifică, ci dimpotrivă [165, p. 282-285].

Contribuția lui Mircea Nedelciu la reumanizarea textului literar constă în primul rând în *democratizarea relațiilor dintre autor, personaj şi cititor*. Această democratizare precum şi toleranța față de procedeele marcate istoric sau categorial are loc grație introducerii conceptului de **dialog** şi **dialogizare a narațiunii**. Scriitorul consideră că autenticitatea unui text literar este asigurată de „transcrierea mot-à-mot a unui dialog" din natură, ce are loc între persoane cu viziuni subiective: „Odată pusă în dubiu, autenticitatea oricărei propoziții care mi se adresează poate fi afirmată sau negată numai după confruntări succesive cu identitatea emitentului (problema identității personale fiind la rându-i la fel de complicată), cu incoerența sau coerența şirului de propoziții emise, cu tehnicile «literare» folosite de emitent (citate, subliniere, ironie, corectitudine sau incorectitudine gramaticală, închidere sau suspendare, alte procedee retorice, cu emisiile paralele (gest, privire, intonație, cezuri, ezitări, lapsusuri) şi cu poziția interlocutorilor unul față de celălalt (ceea ce face parte din poziția lor socială determinată). Astfel analizate, dialogurile din natură ne apar ca schimburi continue de titluri de proprietate ale propozițiilor vehiculate" [54, p. 286].

Literatura adevărată este dialog între mesajele autentice ale autorului şi mesajele persoanelor reale (documente, transmisiuni directe, citate, expresii argotice), la care se adaugă mesajul autentic al istoriei culturale a umanității, mesajul autentic al cititorului care „începe să emită imediat ce a suspendat textul prin propriile întrebări" [54, p. 289]. Apariția autorului cu numele propriu într-un text literar „schimbă ceva în relația scrisului literar cu societatea în care este produs, modifică statutul cititorului, renaturalizează dialogul şi potențează unele funcții sociale ale artei literare" [54, p. 287]. Rolul autorului în asigurarea autenticității e *să încorporeze dialogul în diegeză* şi *să gestioneze discursuri alogene*, susține Mircea Nedelciu, fiind foarte aproape de ideea bahtiniană de *imaginație dialogică*. Una este atitudinea monologală care transformă vocile celorlalți în „obiecte posedate" şi alta e atitudinea dialogică, în stare să mențină pluralitatea vocilor, fără a încerca să devină „proprietarul" acestora, ci doar administrându-le [54, p. 289].

Scriitorul este deci un adept al dialogismului, care caută să restabilească funcțiile sociale ale textului literar, narațiunea sa fiind o adevărată „«divină comedie» a suprapunerii şi întretăierii vocilor, scriiturilor, genurilor şi speciilor literare" [22, p. 241]. Se poate urmări în textele nedelciene, teoretice şi artistice, o certă afiliere la dialogismul lui Bahtin, unele texte fiind aproape identice cu modelul preluat: „Proza literară este un limbaj foarte complex, bazat în general pe posibilitatea de a construi fraze coerente utilizând fragmente din limbaje cât mai diverse (limbaje ale grupurilor

sociale, ale profesiilor, ale marginalilor, ale autorităților, ale epocilor, zilelor şi orelor social-istorice)" [166].

Dialogismul este un concept-cheie pentru demersul creator al lui Mircea Nedelciu. Articolele dedicate dialogului şi experimentul din romanul colectiv *Femeia în roşu* urmăreşte tocmai ideea că actul de creație literară este eminamente social. „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie", mărturisea scriitorul într-un interviu din 1988 [167]. Scrisul literar este angajant, printr-o serie de strategii el provoacă cititorul la comunicare, îl determină „să reziste manipulării" şi „să aibă o viziune personală". Textul literar este locul unde dimensiunea *etică* şi proiectul *estetic* al lui Mircea Nedelciu se întâlnesc: „Metaliteratura, câtă există în cărțile pe care le-am scris (şi există, încă de la prima carte), are tocmai rolul de a atrage atenția cititorului că nu trebuie să se lase manipulat de mine, e o continuă declarație că am nevoie de el numai atunci când e o conştiință liberă, un om care gândeşte cu propriul cap" [167]. Într-un context politic nu tocmai oportun gândirii individuale, dominat de monologul neîntrerupt al partidului unic, Nedelciu optează pentru dialog ca expresie limpede a libertății conştiinței.

În *Prefața* la *Tratament fabulatoriu*, Mircea Nedelciu continuă în acelaşi registru temele discutate în articole, camuflate pentru a înşela cenzura cu un colaj eclectic de citate de la Engels şi Lukács la Marcuse şi Eco. Potrivit mărturiei din *Avertisment la ediția a II-a*, 1996, romanul este conceput ca „un obiect util, un instrument pentru creşterea rezistenței la manipulare". Într-un fel, aceasta era şi mărturisirea unui eşec: dacă nu poți lupta sau dacă lupta n-are şanse de succes, singura formă de rezistență este să ne refugiem în „fabulatoriu". Şi totuşi, printre citate autorul reuşeşte să strecoare aluzii menite să deconspire mecanismele de producere a utopiilor sociale ale secolului, printre care şi acele mecanisme ale textualismului – „socialist" în viziunea grupului Tel Quel. Textualizarea este, potrivit lui Nedelciu, o modalitate de „*rezistență la marşandizare*".

În primul rând, el nu acceptă faptul că textul telquelist urmăreşte „anularea genurilor" şi înglobarea tuturor limbajelor într-o unică acțiune de transformare lingvistică şi ideologică. Dinamitarea granițelor dintre genuri şi specii era necesară în anii '80 pentru a elibera povestirea din capcana ideologiei totalitariste, specifică romanului politic, şi a suspenda granița dintre real şi ficțiune. Scriitorului i se pare imposibilă existența unui autor *superlucid*, capabil să prefigureze toate „efectele de lectură" posibile. Autorul este coproprietar al efectelor produse de text alături de cititor şi personaj, în egală măsură. Mai mult, el devine un personaj al romanului – *hibridul autor-personaj* – care nu-şi mai poate subjuga celelalte personaje. Cel considerat până acum o entitate fizică, concretă – autorul – se coboară în

carte, transpunându-şi fiinţa palpabilă într-o existenţă imaterială. Are loc ceea ce G. Genette numea *metalepsă*, care este orice intruziune a naratorului sau a naratarului extadiegetic în universul diegetic sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic, sau invers. Autorul „desantat" între personajele sale trimite înspre o metalepsă pe verticală descendentă, iar comunicarea personajelor cu autorul este o metalepsă nemarcată vectorial, dar care permite conversaţia dintre cei doi. Gradul de ficţionalizare scade treptat, iar antimimetismul şi lupta împotriva inerţiilor de tip realist devin evidente în proza lui Nedelciu.

În al doilea rând, Mircea Nedelciu respinge atitudinea pasivă, contemplativă şi aspiră la o artă participativă, care să implice activ spectatorul, să-l determine să redescopere şi să inventeze împreună cu el: „Povestitorul, ascultătorul şi eroul unei povestiri sunt coproprietari". Cele 50 de pagini sinuoase, hibride, intercalând teoriile socioliterare cu fragmentele prozastice şi autoreferenţiale, biografice, semnele de exclamare care încheie astfel de inserţii, multitudinea de citate, adesea banale şi inutile, din autori de stânga, pentru a înşela ochiul cenzurii, semnalizează cititorului avertizat că nu trebuie să se oprească la „lectura curentă" (Ricardou) sau „lectura-torpoare" (Nedelciu), ci să întreprindă o „a doua lectură“ (Ricardou), „lectura-întrebare" (Nedelciu). Dacă e sincer şi cititorul poate deveni o prezenţă simulată în text. Scriitorul ca personaj este preconizat de scriitor încă din 1987: „autorul din *promoţia '80* a ales, se pare, calea ambiţiei maxime. El a făcut din cititor personajul principal al operei sale". Din cauza scindării publicului şi alterării principiilor estetice din perioada realismului socialist, scriitorii mai tineri se văd nevoiţi a face din cititor un aliat, un partener. Contactul dintre cei doi presupune o „angajare autentică" mai ales din partea autorului, angajament care „constă în «dialogismul» literaturii, în relaţia de la conştiinţa stabilită cu ocazia lecturii şi nu într-o relaţie de la manipulator la manipulate" [168].

De aici vine convingerea scriitorul optzecist de a respinge ideea de „textualitate opusă lumii", postulând utopia unei „activităţi textuante prin care se poate interveni constructiv în lume" şi a unei „integrări a socialului prin textualizare". Convingerea iniţială că literatura are o funcţie „antropogenetică" la modul absolut este hărăzită în favoarea ideii unei creaţii ce poate cel mult să stimuleze căutarea adevărului despre sine. Aceasta este, în opinia lui, **funcţia socială a literaturii**, care îi dă impresia cititorului că şi el poate stăpâni „ştiinţa textului", că este o conştiinţă trăitoare „în condiţii sociale, istorice şi antropologice asemănătoare cu condiţiile timpului meu", o persoană „cu capacitate proprie de gândire", nu un individ manevrabil. La rândul lui, scriitorul trebuie să fie o conştiinţă, o inteligenţă care, numai cu talentul, nu s-ar putea apăra de ideologiile, de dogmatismul epocii. El poate apela, în

spirit polemic față de predecesori, la un arsenal de procedee mai mult sau mai puțin literare (luate din cinematografie, fotografie) ca fragmentarismul, discontinuitatea, ameliorarea granițelor dintre real şi fictiv, transtextualizarea, reciclarea genurilor, pentru a-şi permite apropierea de public şi transfigurarea lui. Şi pentru că în artă proprietatea asupra mijloacelor de producție artistică are un caracter tot mai social, Nedelciu porneşte un program de „democratizare a limbajelor", care pune „problema unei eventuale reuniri a artei minoritare cu cea majoritară, a unei (im)posibile concilieri prin ridicarea calitativă a artei minoritare", adică a demontării limitei înalt/ jos, elitist/popular [169, p. 13-64]. Efectul unei astfel de atitudini antimoderniste constă în hibridizarea stridentă a romanului, împingerea lui într-o zonă a liminalului, unde virtualitățile contrarii pot exista. Aceste procedee sporesc **adresabilitatea** operei literare, care: „nu priveşte doar instanțele comunicării narative, ci opera însăşi sub două aspecte: unul interior, celălalt exterior. Primul se referă la puterea unei proze de a capta, bineînțeles cu ajutorul naratorului, totalitatea limbajelor sub formă de dialog aşa «cum, de altfel, şi se află în societate, deci în natură». Al doilea constă în ideea că «fiecare carte este doar un fragment de dialog cu lumea», colaborarea cu destinatarul textului fiind în acest caz esențială pentru detectarea sensului sau sensurilor unei creații" [170, p. 29].

Romanul *Tratament fabulatoriu* este o narațiune complexă, cu frecvente întreruperi şi reluări ale firului epic, cu risipiri ale subiectului, cu ezitări şi capricii care în cele din urmă transformă textul în pretext al unui parteneriat cu număr egal de acțiuni. E ceea ce s-a numit *roman latent* sau „*romanul-fantomă*" (Walter Nash), care cere ca o condiție *sine qua non* colaborarea cititorului. Astfel că nu figura auctorială este centrală, dar cea a naratorului, autorul fiind doar un fel de dirijor al unui cor al naratorilor prinşi în țesătura ficțiunii romaneşti. Romanul are mai mulți naratori: de la naratorul clasic, omniscient, la naratorii reflectori, martori inocenți sau confidenți ai personajului principal, care devine el însuşi un narator la persoana întâi. Eroii preferați ai lui Nedelciu sunt cei care au capacitate imaginativă şi fabulatorie, ei fiind şi nişte fabrici de produs povesti.

Personajul principal este Luca, un meteorolog de vreo 30 de ani, care, după o istorie de dragoste nedesăvârşită, pleacă de la o izolată stație meteo montană la un centru de cercetări agronomice şi biologice în mediu controlat, aşa-numitul Fitotron de la Fuica, aflat în plină câmpie, în apropiere de Bucureşti. Luca intră într-o lume nouă pentru el, prilej pentru prozator de a investiga narativ mai multe medii şi de a trezi la viață diverse limbaje. Este lumea satului Fuica, unde Luca este găzduit la moş Pătru a' lu'Brodeală şi în care intră în contact cu ceilalți meteorologi, cu inginerul agronom Tudorel Pascu (care scrie, în secret, literatură), cu profesorul Nelu, navetist

de la oraş şi, sporadic, cronicar dramatic. Cu cei doi din urmă, Luca frecventează, la oraş, casa medicului psihiatru Abraş şi a soției sale, Gina Felina, o foarte frumoasă actriță de teatru, film şi televiziune. La Abraş mai vin actrițe, pictorul Vio şi inginerul Ion Ion cu nevasta. Se bea, se flirtează, se bârfeşte, se poartă uneori conversații mai elevate despre natura umană, se ascultă poveştile lui Luca despre vizita lui la Conacul Valea Plânşii.

În bună parte, romanul este ocupat de scrisorile câtorva personaje. Epistola este o alternativă verosimilă la narațiunea omniscientă, iar în cazul mai multor linii epistolare, cum e cazul romanului nedelcian, narațiunea se descentrează puternic, introducând o *perspectivă dialogică* şi o *relativizare a punctelor de vedere*. Capitolele din roman introduc cel puțin trei epistolieri – Luca, Nelu şi Nati –, cu intenția vizibilă de a multiplica instanțele narative şi de a relativiza perspectiva. Scrisorile apar abrupt, fără nicio eventuală explicație auctorială. Avem de a face cu un autentic haos textual: misivele sunt tranşate în paragrafe, care mai apoi sunt mixate aparent aleatoriu, într-un colaj care sare de la o scrisoare la alta, de la un autor la altul. Cioburile de scrisori sunt juxtapuse în voia hazardului, sfidând cronologia. Pe deasupra, între aceste scrisori sunt interpolate alte scrisori anterioare, alte texte, monologuri, dialoguri, discursuri şi luări de cuvânt, reale sau imaginare, ale colaboratorilor de la Falanster. Cititorul este cu adevărat bulversat în fața acestui melanj textual, scos din ceea ce Nedelciu numea „lectura-torpoare (când citeşti în pat să adormi sau te uiți la televizor cu acelaşi scop)" şi impus de situație să aplice o „lectură-întrebare (când citeşti, pentru a afla sau a-ți fabrica răspunsul la o întrebare personală)" [54, p. 288] care seamănă cu o investigație arheologică.

Montarea, asamblarea textelor au o finalitate estetică: *ele angajează un dialog intertextual*. „Intră astfel într-un dialog – probabil doar imaginar – personaje extrem de diferite, incompatibile psihologic, situate pe diferite paliere sociale, sau – şi mai interesant – aparținând unor planuri temporale sau unor registre de realitate total diferite" [23, p. 156]. Un lucru interesant însă se poate deduce din aceste corespondențe ireale şi anume ele stârnesc îndoiala: „Scrisori necitite, scrisori deturnate, scrisori expediate în gol – dialogul inițiat de aceste scrisori rămâne în cele mai multe cazuri o virtualitate neconsumată, discursurile rămân aşadar paralele, adică se întâlnesc la infinit", inducând distorsiuni „în însăşi percepția noastră asupra realității, pulverizând în final credibilitatea oricărei ipoteze privind realul" [23, p. 157]. Mircea Nedelciu saturează textul cu amănunte de o precizie cu atât mai exasperantă cu cât ele nu conduc la lămurirea niciunuia dintre misterele în mijlocul cărora ne afundăm încetul cu încetul. Efectul acestui hiperrealism este tocmai invers: se creează o atmosferă misterioasă, plină de imponderabilitate. În mod paradoxal,

excesul de realitate poate produce acelaşi efect de irealitate ca şi deficitul de realitate, fapt pentru care romanului i s-a recunoscut potența de SF. Dacă ținem cont de programul din prefață, romanul poate fi considerat o parabolă politică. Falansterul fourierist de la Valea Plânşii ar fi proiectul unei societăți ideale utopice, iar inaccesibilitatea lui fizică e o metaforă a imposibilității realizării acestei utopii.

Romanul *Tratament fabulatoriu* constituie un act subversiv atât la adresa literaturii oficiale monologice proletcultiste, cât şi la posibila soluție prin retragerea în literatură. Iluzia şi utopia este „ceva ce e o capcană": atât utopia pe care a creat-o regimul totalitar, cât şi iluziile pe care omul şi le creează pentru a rezista la meandrele vieții sunt capabile să distrugă omul ca om. Cea mai neverosimilă şi mai misterioasă lume a romanului este Conacul din Valea Plânşii, unde Luca ajunge ca din întâmplare. Situat într-un pliu labirintic, făcut de ape şi coline, într-un „loc în afara lumii, într-un loc uitat de oameni, de hărți şi de legi", considerat cel mai vechi „loc blestemat", conacul adăposteşte „un fel de sat", un falanster întemeiat de Marius Fiston Gulianu, după ce acesta primise o moştenire neaşteptată. Locuitorii de aici fac agricultură şi cresc animale, trăiesc după legi proprii, după ritualuri orgiastice. În plus, ei au rolul să reconstituie istoria vechilor proprietari ai Conacului. Povestea ambiguă a lui Luca e una fabulatorie, în care el rătăceşte pentru a căuta un centru în afara cotidianului, după pierderea altei fabulații legate de dragostea lui pentru o femeie excepțională („o extraterestră"). De fapt, şi celelalte personaje sunt în căutarea unui spațiu de retragere: Gina – în iubirile clandestine, Tudorel Pascu în scris, aproape toți în beții. Evaziunile în fabulatoriu însă nu-i pot rezolva obsesiile. Utopia creată are mai degrabă o tentă subversivă, fiind în termenii lui Bahtin o *utopie carnavalescă* eliberatoare. „Spre deosebire de sărbătoarea oficială, carnavalul celebra eliberarea temporară a omului de sub puterea adevărului dominant şi a orânduirii existente, suspendarea tuturor relațiilor, privilegiilor, normelor şi interdicțiilor ierarhice. Carnavalul era adevărata sărbătoare a timpului, sărbătoarea devenirii, a schimbărilor şi înnoirilor, ostilă eternizării, împlinirii şi sfârşitului. El privea către un viitor mereu deschis" [171, p. 18]. Soluția ar veni din ieşirea de sub tutela iluziilor, conştientizarea şi „restabilirea dialogului social în textul literar" sau, cu alte cuvinte, figurarea experienței sociale umane.

ROMANUL BASARABEAN ŞI MODELUL EUROPEAN INTERACTIV

„Proza romanescă europeană se naşte şi se elaborează în procesul traducerii libere (modelatoare) a operelor «străine»”
Mihail Bahtin

Scriitorii români de la est de Prut şi ideea europeană. Ilustrul critic Eugen Lovinescu insista asupra faptului că o cultură are obligatoriu nevoie de un termen extern de referinţă, de un centru exterior care să-i condiţioneze fundamental existenţa. Orice civilizaţie de tip tradiţional, intrând în contact şi în rezonanţă cu societăţile moderne, începe mai întâi prin imitaţie şi adaptare, după care urmează diferenţierea, care conduce în cazurile cele mai fericite la originalitate. Ideea sincronizării artistice cu Occidentul a prins rădăcini în solul culturii româneşti, confirmându-şi valabilitatea de-a lungul secolului trecut, mai ales în cele câteva momente de slăbire a maniheismului ideologic şi cultural proletcultist şi odată cu deschiderea politică de după anii ’90. Aderarea României la Uniunea Europeană consemnează neapărat noi recontextualizări şi resemnificări culturale, lingvistice şi literare care, cu întârziere mai mică sau mai mare, marchează în acest sens şi arealul de la est de Prut. Ralierea la valorile civilizaţiei şi culturii europene, implicit, la identitatea românească a devenit de mai mulţi ani imperativul şi subiectul cu cea mai mare incidenţă ale demersurilor publicistice de la revistele *Contrafort*, *Sud-Est cultural*, *Literatura şi arta*, *Semn*, *Metaliteratură* ş.a. Pornind de la ideea integrării, tinerii scriitori din Republica Moldova fac eforturi apreciabile de însuşire şi iniţiere a cititorilor în obişnuinţele exerciţiului democratic: toleranţă, diferenţă, pluralism, echitate şi adevăr etc. Sub presiunea noilor semne culturale, aceştia sunt nevoiţi să recupereze decalaje şi în planul literaturii artistice, să-şi reformuleze identitatea literară într-o strânsă legătură cu realitatea contemporană [172].

Ne punem întrebarea dacă se poate vorbi la momentul actual despre un dialog funcţional între romanul postsovietic din Republica Moldova, atât cât este, şi modelul european, dacă, odată cu opţiunea pentru o estetică nouă, scriitorii s-au deschis şi spre o reformulare a identităţii culturale. Observaţiile noastre s-au realizat în două planuri: pe de o parte, am urmărit predispoziţiile scriitorilor din Republica Moldova

pentru reflecția dialogică a literaturii şi, în general, a fenomenului cultural; pe de alta, ne-a interesat competența acelora care s-au manifestat în ultimii ani şi în calitate de romancieri de a-şi structura dialogic textul artistic. Un material de lucru perfect disponibil pentru cercetările anunțate în prima sarcină sunt textele despre literatură publicate în revistele culturale *Contrafort* şi *Sud-Est*, care constituie, de fapt, preferințele tinerilor scriitori în topul publicațiilor cu o formulă prooccidentală. Dincolo de viziunea dialogică de ansamblu a acestor reviste, care inserează în fiecare număr interviuri, anchete, prezentări de cultură şi management cultural din Uniunea Europeană, recenzii ale celor mai bune cărți din literatura universală, forumuri pe site, se atestă şi o structură dialogică de adâncime a discursurilor fie teoretice, fie ideologice, în care autorii îşi expun pozițiile pe o tonalitate minoră, degajată, lipsită de patetism, însoțindu-le cu argumente relevante. Practica dialogului pare a fi o necesitate absolută, un mijloc eficace care permite constituirea unei identități deschise spre integrarea în spiritul şi în mentalitatea europeană. Dacă raportăm aceste reviste la câteva publicații foarte importante din perioadele anterioare, care şi-au anunțat voința depăşirii complexelor provinciale în numele sincronizării cu valorile occidentale (facem abstracție de revistele postbelice aproape lipsite de dreptul de a pune în discuție problema ralierii la valorile occidentului), cum sunt *Viața Basarabiei*, *Cuget moldovenesc*, *Pagini basarabene*, *Poetul*, *Itinerar*, *Bugeacul*, atestăm o certă distanțare efectivă de ceea ce s-ar numi o politică de apărare a vreunei doctrine naționaliste sau, mai cu seamă, a unui *spiritus loci* exclusivist. Europenitatea este concepută drept parte constitutivă, alteritate a eului românesc-moldovenesc-basarabean şi spirit-partener al unei reciprocități sau mutualități cooperante, împlinitoare. Exercițiul dialogicului realizat la nivelul practicii verbale şi sociale contemporane le oferă posibilități de devansare a complexelor de inferioritate sau a reticențelor față de structurile şi modelele străine, resimțite, de regulă, ca obstacole de netrecut ce amenință prin dizolvarea specificului național. Poziția critică față de tot felul de patologii ideologice şi oroarea pentru „limbajele de lemn" specifice publicațiilor proletcultiste contribuie la educarea unui gust al pluralismului şi al plurilingvismului. Depăşirea acestor impedimente distorsionante ale comunicării oferă scriitorilor din Republica Moldova şansa unui dialog fiabil şi autentic şi în planul creației artistice.

Romanul din Basarabia: spirite narcisiace şi dialogale. Relectura romanelor scrise după anii nouăzeci de autori precum Aureliu Busuioc, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Vitalie Ciobanu, Vasile Gârneț, Alexandru Vakulovski, Anatol Moraru, Ghenadie Postolache ş.a. scoate în evidență faptul că structura dialogică de suprafață

se pliază, mai mult sau mai puţin, pe una de profunzime. Există destule pretexte şi indicii pentru a vorbi despre proiectul unor noi principii de conexiune a întregului estetic romanesc, fondate pe schema dialogului. În lipsa unui context oportun, a unei societăţi postindustriale şi descentralizate, autorii de romane se ambiţionează să creeze expresii ale ontologiei postmoderne. Acest fapt se datorează dorinţei acestora de a se afilia la opţiunea estetică şi la polemicile antimoderniste ale generaţiilor optzeciste şi nouăzeciste de peste Prut. În acelaşi timp, romanele lor sunt replici şi alternative la literatura „rural-păşunistă", neosămănătoristă, care încă forma canonul oficial prin anii '90 în RSSM.

Dincolo de seria de producţii mediocre, scrise după cerinţele ideologiei proletcultiste oficiale şi în conformitate cu imperativele realismului socialist, în spaţiul dintre Nistru şi Prut s-au scris romane care au dovedit valori estetice autentice. Refuzul afilierii la convenţiile „noii estetici" realist-socialiste caracterizează atitudinea câtorva scriitori ai anilor '60: Vladimir Beşleagă, Aureliu Busuioc, Vasile Vasilache, Serafim Saka şi Ion Druţă, care au încercat şi au reuşit într-o oarecare măsură să confere genului o relativă independenţă, proiectându-i o direcţie creatoare. Dintre cei numiţi doar Vladimir Beşleagă şi Aureliu Busuioc au reuşit să treacă peste convenţiile gesturilor aluziv-subversive ale mitopoieziei folclorice, alegoriei şi parabolei, ce au dinamitat canonul cultural propagandistic de partid în perioada postbelică, realizând după '90 încoace demersuri artistice (auto)demascatoare în stare să convingă.

Problema opunerii rezistenţei la procesul de transformare a utopiei politice în mod de viaţă pentru oamenii reali a devenit un criteriu de evaluare pentru critica românească postdecembristă. Încă prin anii '80 era evident că literatura contemplativă, metaforică şi chiar cea esopică nu era în stare să răspundă la provocările procesului de degradare a sistemului totalitar. A fost nevoie de o literatură care să impună atât un punct de vedere artistic nou, cât şi o viziune socială ghidată de o atitudine etică. Primii care au dovedit că se poate scrie literatură subversivă, insubordonabilă au fost prozatorii târgovişteni şi textualiştii optzecişti. „În România, susţine Carmen Muşat, în absenţa unei disidenţe articulate şi eficiente şi a unor disidenţi al căror impact asupra Occidentului să fie comparabil cu cel al lui Soljeniţân sau Vaclav Havel, Milan Kundera, Czesław Miłosz sau Adam Michnik, îi revine generaţiei de scriitori lansaţi în preajma anului 1980 – ca atitudine de grup, trebuie subliniat – meritul de a fi schimbat fundamental nu doar modul de a scrie literatură, ci şi atitudinea faţă de real" [22, p. 39]. Scriitori ca Mircea Nedelciu, Ştefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Sorin Preda, Viorel Marineasa, Mircea Cărtărescu, Gabriela Adameşteanu, Bedros Horasangian, Liviu Antonesei şi mulţi alţii au demonstrat o atitudine socială, un refuz sistematic şi ostentativ al ideii de compromis şi de implicare în minciuna politică.

Neantizarea proletcultismului a fost posibilă mai cu seamă prin emergența modelului conceptual al noului curent postmodernist, care a pornit de la contestarea elementelor utopice şi fantasmatice ce au însoțit modernismul.

În mediul basarabean, unde regimul totalitarist a făcut ravagii mult mai drastice, mutilând, deturnând şi lovind la infinit identitatea locuitorilor acestui ținut, disidența autentică, în plan politic sau literar, a tins către zero. Atmosfera de schimbare de la sfârşitul anilor '80, dizolvarea URSS-ului au provocat o serie de experimente literare polemice la adresa manifestărilor de reticență paseistă față de achizițiile postmodernității. Totodată, scriitorii şi-au asumat responsabilitatea să modifice formele de prezentare poetică a omului şi a realităților sociale contemporane. Literatura de tranziție a scriitorilor postsovietici surprinde modificările substanțiale în structura mentală a individului până atunci trăitor într-un regim totalitar şi autist, al cărui discurs politic a constituit un model de comunicare distorsionată, închisă în dogmă şi în monologism ideologic, înregistrând o trecere de la principiul de creație monologic la cel dialogic.

Născut în Basarabia şi format aici cel puțin în primii ani de copilărie, **Paul Goma** a cunoscut toate „splendorile" regimului bolşevic şi apoi, în România, ale celui socialist-comunist, față de care n-a întârziat să ia atitudine. Dacă e să dăm crezare teoriei psihanalitice, mediul şi momentele importante din primii ani ai vieții unui om marchează evoluția lui mentală, fapt care ne justifică să căutăm anume în evenimentele rememorate şi descrise în romanul *Din calidor* (1987 în franceză, 1989 în română) structura şi dispoziția organică pentru angajarea ulterioară a autorului. Mai mult, credem că până a fi un scriitor disident, Paul Goma este, mai întâi de toate, *creatorul unei variante alternative a tipului literar de basarabean* diferit de imaginile personajelor resemnate, contemplative, păşuniste, care au alcătuit canonul anilor '60-'70. Dincolo de comentariile privind reacțiile insurgente ale lui Paul Goma față de realitatea social-politică, se poate vorbi, cu siguranță, şi despre o replică în plan artistic a scriitorului. Pe lângă dimensiunea contestatară, ostentativ discutată, autorului i s-a recunoscut meritul de a produce o scriitură care, pornind de la propria biografie, „se instalează durabil ca valoare în ficțiune şi în regimul autenticității" [159, p. 192]. Considerațiile unor personalități notorii – „un excepțional poet al cruzimii" (I. Negoițescu), „Disident Absolut" (I. Simuț), „estet al sadismului" (L. Hanganu) ş.a. – îi reabilitează, în mare, opera adeseori devastată de calificările denigratoare, punându-i în lumină prestanța estetică. Odată declarat, echilibrul dintre cele două dimensiuni – disidența anticomunistă, antitotalitaristă şi valoarea artistică – reclamă o punere a literaturii lui Paul Goma în descendența unei tradiții a meditațiilor etico-politice şi, totodată, o reevaluare a acesteia prin integrare în şi prin raportare la

specificul literar. Mai cu seamă, romanul *Din calidor*, în care starea beligerantă este atenuată de sentimentul nostalgic al naratorului, îi reliefează capacitatea de a configura un univers literar diferit de cel al ideologiei oficiale, în dialog cu cei mai importanți creatori europeni ai genului.

Considerat cel care „anunță apariția prozei «optzeciste» în Basarabia anilor '90" (Iulian Ciocanu), **Vasile Gârneț**, cu romanul *Martorul* (1988), pune problema consecințelor grave ale unei închideri monologic-dogmatice a identității. Resentimentele reciproce devoratoare ale membrilor unui clan alimentează criza identității unuia dintre vlăstarii acestuia, aici narator şi personaj. Singurătatea orgolioasă şi mefientă, lipsa cooperării şi incompetența dialogică a strămoşilor lui Ilarion sunt cauzele distorsionării conştiinței sale identitare: „S-au închis fiecare în cochilia sa, bucurându-se probabil că ceea ce văd ei nu li se întâmplă lor… Rodion şi Stanca nici nu s-au gândit, fiecare în singurătatea lui, că pot şi trebuie să se ajute unul pe altul…" Extinsă, povestea clanului lui Ilarion poate fi considerată alegoria experienței identitare a locuitorilor ținutului dintre Nistru şi Prut şi, în acelaşi timp, un proiect de lume în care este loc pentru înțelegerea, acceptarea şi toleranța celuilalt în datele lui existențiale. Discursul plurivoc al lui Ilarion-adultul declanşează o pluralitate de lecturi şi reconstrucții ale unui eu esențial postmodern şi dialogal.

Opțiunea pentru dialog şi deschiderea pentru părerile diferite ale celorlalți este ostentativ declarată în romanul *Schimbarea din strajă* (1991) de **Vitalie Ciobanu**. Distribuirea auctorială a competențelor verbale şi a rolurilor fiecărui personaj în roman este periclitată de un „Popas între două capitole", în care scriitorul-narator, conştient de puținătatea experienței sale, solicită şi se arată receptiv la părerile personajelor sale care „au obligația să-şi ajute plăsmuitorul, definindu-şi statutul momentan, dezvăluindu-şi implicațiile. (…). E timpul, deci, să observăm că între autor şi eroii săi există determinări reciproce – raportul acesta nu se mai vrea ignorat în proza modernă". Convocarea unui dialog al părerilor la masa rotundă a romanului este alimentată de încrederea că „adevărata putere, nu-i aşa, începe atunci când nu te temi să admiți a o pune în discuție". În acelaşi timp, asistăm şi la o conştientizare, în spirit poststructuralist, a unui statut propriu de manipulat, de produs al imaginației ce aparține unui „creator suprasenzorial". Din perspectiva teoriei dialogice a comunicării literare această instanță transcendentală nu e nicidecum suprasenzorială, de natură exclusiv lingvistică, ci una a relației intersubiectuale, în spațiul căreia gândurile, senzațiile, emoțiile oamenilor se întrepătrund, coexistă, colaborează şi se completează reciproc în vederea generării sensurilor şi semnificațiilor general-umane. Surplusul de viziune

şi de sens pe care personajele (printre care se află aşa-numitul autor II, precum şi cititorul) le aduc în economia romanului au rolul să completeze şi să construiască neîncetat identitatea personală şi narativă a scriitorului Vitalie Ciobanu.

Chiar dacă la apariția romanului *Gesturi* (1996), semnat de **Emilian Galaicu-Păun,** recenzenții au declarat aproape în unanimitate că este vorba despre „prima experiență de «gradul zero al scriiturii» în proza chişinăuiană”, despre un discurs romanesc principial *diferit*, în acord cu experimentele textuale, poststructuraliste ale Noului Roman Francez, textul lasă să se întrevadă o atitudine a autorului în fond polemică cu modelul mecanicist al Lumii şi al Cărții, pe care l-a impus textualismul în anii ’60-’70. Exclamația finală – „*Personne c*’*est moi*” – indică, prin natura-i ambiguă, o stare de alertă a subiectivității, o replică a creatorului împotriva textului care aproape că l-a devorat. Aplicând o *logică apofantică*, *a antilecturii*, *a răsturnării semnificațiilor* asupra majorității afirmațiilor din roman, vom descoperi o lume cu alte valori, legată prin fire nevăzute cu umanismul romantic. În plus, ar mai fi şi nuanțele de intonație care scot în evidență intenția semantic-expresivă şi axiologică de revoltă împotriva oricărei autorități de semnificare. Formele de travestiri ludice, parodice, ironice, cinice, serioase, grave, critice, inconştiente, isterice, emoționale, tolerante, evlavioase etc., care se aştern subtil peste cuvintele străine, alcătuiesc o partitură plurivocă şi tensionantă de voci, care dialoghează cu tendința obsesivă de „nirvanizare estetică a lumii” prin intermediul dexterității manieriste depersonalizatoare. Această ebuliție înseamnă o dorință de schimbare şi depăşire a modelelor literare formative.

Varianta de scriitură hipertehnicistă a lui **Ghenadie Postolache** vine şi ea să dialogheze cu ipoteza poststructuralistă a „morții subiectului” şi implicit, a „morții dialogului”, dintre om şi semenii săi. Distribuirea ca pe o tablă de şah a personajelor-figuri din romanul *Rondul* (2000) radicalizează şi duce până la ultimele ei consecințe intenția lui Vladimir Nabokov din *Apărarea Lujin* de a pune în evidență şansele minime de rezistență ale omului într-o lume deja structurată lingvistic, sociocultural, istoric, politic etc. Universul lui Ghenadie Postolache este unul al repetabilității inexorabile a stereotipurilor lingvistice şi a exercițiilor combinatorii, în care subiectivitatea nu-şi găseşte locul. Dar oare insistența promovării unei ipoteze nu trădează şi intenția de a polemiza cu aceasta, oare nu ascunde această tenacitate tehnicistă un gest uman de revoltă împotriva unor constrângeri „milităreşti” ale aşa-numitului limbaj universal?

Un „rătăcitor printre limbaje” se anunță a fi, cu romanul *Spune-mi Gioni!* (2003), **Aureliu Busuioc**, scriitor afirmat în paradigma modernistă şi deschis spre mai multe vârste ale literaturii. Conştient de țesătura plurilingvă a culturii

contemporane, prozatorul îşi confirmă adeziunea la paradigma postmodernistă atacând din interior paranoia proletcultistă (intenţie atestată şi în romanul *Pactizând cu diavolul*, apărut anterior şi care anunţă ruptura), subintitulată sarcastic *Învăţăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său*. Structura epistolară de suprafaţă a romanului demască o insuficienţă dialogică de principiu a personajului semnatar, discursul său fiind o mostră a comunicării distorsionate, închise în dogmă şi în monologism ideologic. La interferenţă cu „limbajul de lemn" al fostului kagebist se află o mulţime de alte voci, printre care şi cea refractară, ludică şi ironică a autorului, ce au rolul să-i perturbe fixitatea.

Fericita apariţie a romanului *Avionul mirosea a peşte* (2007), semnat de **Nicolae Popa**, confirmă ancorarea definitivă a romanului din Republica Moldova în praxisul dialogal de nivel european. Prin formula reuşită de textualizare a realităţilor basarabene (T. Urian), romanul lui Nicolae Popa fragmentează şi deconstruieşte modelul european, integrându-se în el prin diferenţa-i inerentă. Buna stăpânire a formelor literare ale dialogicului şi a procedeelor postmoderniste îi dă posibilitatea autorului să-şi transfere intenţiile în diverse contexte lingvistice literare şi extraliterare: roman, jurnal, poem, depoziţie sau anchetă judiciară, jargoane ale unor grupuri sociale, limbaj politic etc., care îi construiesc unitatea stratificată a identităţii esenţial deschise spre alte lumi. Făcând ocolul prin biblioteca globală, prin multitudinea lumilor posibile ale lui *Alter*, scriitorul se propune cu ireductibilul lumii sale, verificându-şi competenţa punerii în comun a unor probleme existenţiale. Varianta lui Nicolae Popa este confesiunea unui dezgustat de starea socială, culturală, politică şi economică a ţinutului în care s-a născut şi locuieşte, a unui înnebunit de obsesia culpei cauzate de lipsa unei comunicări efective cu semenii săi. Artefactul textual joacă rolul intermediarului cultural, filonul ce mijloceşte comunicarea între lumea personală a autorului şi lumile celorlalţi („Anchetatorilor nu le rămâne decât să rebobineze filmul evenimentelor reieşind din aceste mărturisiri adunate (cu modificările specifice genului, bineînţeles) într-un roman de care mă fac responsabil în măsura în care sunt sau nu responsabil şi de crimă"). Referinţele intertextuale – *Crimă şi pedeapsă* de F. I. Dostoievski, *Străinul* de Al. Camus, *Zăpezile de pe Kilimanjaro* de E. Hemingway, *Pădurea spânzuraţilor* de L. Rebreanu, *Vânătoarea regală* de D.R. Popescu, *Lumea în două zile* de G. Bălăiţă etc. – indică preferinţele declarate, extrase din memoria genului. Implicit, sunt cooptate şi viziunile democratice actuale, pe eşafodajul cărora autorul evaluează, critică şi demască simulacrele morbide ale regimurilor totalitare. Coprezenţa vocilor narative asigură performanţa dialogală a acestui roman, care reuşeşte cu siguranţă să înviorează „starea prozei" din Basarabia.

Într-un univers al plurilingvismului, al plurivocităţii şi al polifoniei ancorează şi miniromanele experimentale ale mai tinerilor scriitori **Ştefan Baştovoi, Alexandru Vakulovski, Tamara Cărăuş, Mihaela Perciun**, nume care reprezintă generaţia „în expectaţie" (V. Ciobanu). Aceşti autori antrenează în dialog vocile rebele, care au abordat subiecte marginalizate, aspecte existenţiale anodine şi absorbite de cotidian ale inşilor de la „periferia" literară a Europei.

Pentru a satisface orizontul de aşteptare al cititorului real de astăzi, un text artistic trebuie să corespundă noului model estetic al discursului literar şi să fie conectat la fluxul contemporaneităţii. Elementul *sine qua non* al literaturii actuale este prezenţa implicită a unei conştiinţe dialogice şi interactive, în stare să surprindă noi forme de textualizare şi reprezentare a realului. Cu romanul *Turnătorul de medalii* (2008), **Anatol Moraru** ne propune un soi de literatură carnavalescă, a cărei figură centrală este „diletantul bine informat" sau, ca să folosim o formulă literară românească, „ingeniosul bine temperat" fixat în context, dar apt şi liber să schimbe neîncetat registrele verbale. Eşecul în comunicare cu majoritatea locuitorilor unui oraş situat pe margine şi care a căpătuit „specialişti" din tot URSS-ul, veniţi aici să prolifereze înţelepciunea leninistă, va genera izolarea autoimpusă în imperiul simulacrelor livreşti a câtorva exponenţi universitari: profesori şi studenţi. Înclinaţia spre fabulaţie şi aventurism, dexteritatea improvizărilor, a parafrazărilor, a mixturilor parodice şi a bricolajelor textuale, însăilarea hedonistă a naraţiunilor în lanţ, de genul poveştilor din *O mie şi una de nopţi*, şi, în general, erudiţia culturală de care fac paradă personajele lui Anatol Moraru constituie un demers polemic la adresa inerţiilor modului de viaţă specific vechiului regim sovietic, dar şi a literaturii care o reprezintă. Sub incidenţa ironiei şi a demascărilor cad şi condiţiile postsovietice meschine, derizorii şi fără perspective în care s-au pomenit indivizii campusului bolţean. În lipsa altor posibilităţi de comunicare, doar literatura îi mai conectează la lumea postmodernă şi globalizată, la ideile de libertate şi dezvoltare.

Disponibilitatea dialogică a scriitorilor din R. M., dorinţa lor de a crea dimensiunea deschiderii către *celălalt* are nevoie de reciprocitate. Fiind mult timp o figură refulată a imaginaţiei europene, cultura „exotică" a acestui ţinut interriveran se vrea recuperată şi percepută ca o alteritate. Cu lumile lui, cu modurile diferite de a fi, romanul de tranziţie din Republica Moldova este o expresie a efortului de integrare în raţiunea modelului european ca joc liber şi structural deschis. Doar transgresând distorsionările de comunicare, acesta are şansa să-şi creeze o imagine de sine consistentă şi durabilă în orizontul european. Dimensiunea dialogică a fiinţei va ajuta scriitorii din acest ţinut românesc să se integreze mai rapid în contextul cultural global.

Din calidor de Paul Goma: altă imagine artistică a basarabeanului

Basarabeanul din romanele lui Paul Goma se dovedeşte a fi total diferit de personajele cu mentalităţi formatate, resemnate, senine, evlavioase ale canonului literar instaurat după refluxul realismului socialist. Considerăm că, la un palier, basarabenii extravertiţi ai romanului *Din calidor* constituie o replică şi o alternativă serioasă la galeria de personaje mioritice canonizate la un anumit moment în literatura dintre Prut şi Nistru. La un alt palier, mai general, scriitorului îi reuşeşte punerea în formă a unei realităţi umane care nu se lasă supusă plafonării şi standardizării ideologice, rămânând structural deschisă şi redefinibilă [173].

Se ştie că, de-a lungul activităţii sale scriitoriceşti, Paul Goma şi-a făcut un obicei din persiflarea „văicătorilor" şi a sensibilităţilor necritice, din demontarea miturilor, precum şi din satirizarea idolilor. Ceea ce a atras întotdeauna atenţia a fost intransigenţa sa în interpretarea istoriei, fapt care a atras, deopotrivă solidarizări şi oprobriu. Istoria Basarabiei şi soarta basarabenilor a fost întotdeauna în atenţia domniei sale. „Pentru mine Basarabia înseamnă tot" susţine Paul Goma într-un interviu din 1990. Dragostea faţă de conaţionalii săi se resimte în fiecare articol publicat sau interviu la temă. Şi totuşi, scriitorul are ce să le reproşeze basarabenilor, lucrul pe care nu-l poate accepta scriitorul este că ei „au îndurat", „au rezistat", dar „nu s-au opus". Într-un interviu realizat de Dinu Mihail, Paul Goma afirmă că basarabenii „au suferit cumplit, au fost deportaţi, au murit prin Siberii, au fost împuşcaţi – dar nu s-au opus. Basarabenii au rezistat… exact ca scriitorii români: au rezistat în sensul că au îndurat; că n-au pierit de suferinţă, de umilinţă. Dar a rezista nu înseamnă doar a muri sub lovituri (fără să crâcneşti), înseamnă şi a da înapoi măcar a suta parte; înseamnă a protesta; prin gest, prin cuvânt; a rezista înseamnă cel puţin să urli tare atunci când eşti lovit, nu, prin tăcere, să te faci complicele martirizatorului tău" [174, p. 50].

Întrebarea e cum această poziţie axiologică a omului Paul Goma a fost reprezentată artistic în literatura sa, în ce măsură imaginile basarabenilor evocaţi de „mărturisitorul istoriei netrucate" (Adrian Dinu Rachieru) converg spre o comprehensiune integratoare? Credem că până a fi un scriitor disident, Paul Goma este, mai întâi de toate, **creatorul unei variante alternative a tipului literar de basarabean**, diferit de imaginile personajelor resemnate, contemplative, păşuniste ai literaturii române din stânga Prutului. Deşi o privire mai largă ar demonstra faptul că

toată literatura scriitorului ilustrează **figura basarabeanului răzvrătit**, ne vom limita la romanul *Din Calidor*, din mai multe motive, e suficient să spunem ca aici găsim, cantitativ spus, cele mai multe personaje-basarabeni.

„O copilărie basarabeană”. Reconstituirile romanului *Din calidor* sunt „amintirile din copilărie” ale lui Paul Goma În zadar însă vom căuta să fim plimbați prin paradiziace spații humuleştene sau prin tihnite şi idilice ambianțe ale conacului boieresc, de genul celor imaginate de Ionel Teodoreanu sau Constantin Stere. Secvența temporală rememorată nu este una ce s-ar fi înscris în capitolul „secolul de aur al istoriei naționale”, Basarabia devine în prima jumătate a veacului trecut un teren de manevrare a unui realism grotesc, cu spectacole ideologice dintre cele mai bizare şi mai inumane pentru locuitorii acestui ținut. În condițiile în care paradoxurile politice se țineau lanț, iar evoluția evenimentelor nu promitea un viitor izbăvitor, o copilărie nu avea şanse să se desfăşoare în albia inițierilor fireşti. Efectele traumatizante au marcat într-un fel aparte structura evocărilor, dar această constatare nu ne va determina să exersăm pedante incursiuni în biografia autorului sau descifrări psihanalitice de obsesii şi refulări. Nu ne vom limita nici la analizele de tip structuralist asupra procedeelor stilistice şi compoziționale, or, obediența față de canoanele formale a dus la câteva concluzii regretabile, potrivit cărora romanul lui Paul Goma nu ar corespunde condițiilor literarității. Ceea ce ne interesează sunt, pe de o parte, tensiunea moral-volitivă, accentul axiologic al scriitorului, conținutul ideatic şi materialul de viață, care sunt elemente intrinseci ale structurii operei sale, şi, pe de altă parte, modalitățile prin care acest material de viață capătă forme artistice, acestea din urmă fiind urmărite în raport cu altele afirmate de-a lungul istoriei evoluției genului. Astfel, vom avea posibilitatea să arătăm că arta romanescă a lui Paul Goma se profilează în contact, interacțiune, intercondiționare şi dialog cu tradiția europeană a genului romanesc şi, desigur, cu întregul spațiu al culturii.

Se cere mai întâi de toate să identificăm tipul de narațiune biografică în care se încadrează romanul *Din calidor* şi, ce e mai important, apartenența autorului la o anumită familie spirituală de romancieri. Nu încape îndoială, Paul Goma s-a fixat în formula realistă a romanului românesc, care descinde dintr-o bogată tradiție a prozei de evocare cu rădăcini mai vechi. Vizionarismul specific ne predispune la explorări în spațiul imaginației folclorice, iar tehnicile narative datorează mult povestitorului popular. Romanul lui Paul Goma demonstrează un emblematism realist pe bază folclorică, diferit însă de cel cu implicații mistice din creația lui Ştefan Bănulescu sau Fănuş Neagu, care figurează o lume obscură şi plină de prejudecăți. Ca să nu

mai vorbim de inadecvarea atribuirii acestui realism la tradiția romanului biografic experimental-naturalist; or, convulsii patologice are doar istoria în acest roman, omul demonstrând, dimpotrivă, o vitalitate exuberantă. *Din calidor* vine cu o biografie organizată în sistemul de imagini şi simboluri *carnavaleşti*, care îi reliefează legătura genetică cu arta narativă a povestitorilor rabelaisieni şi crengieni.

Pentru a uşura înțelegerea celor afirmate mai sus vom apela la explicațiile în acest sens ale lui Mihail Bahtin care distingea, în cadrul propriei sale variante – dialogice – de poetică istorică, două linii proeminente în dezvoltarea romanului european, una cu originea în *epopee* şi alta – în *menippee*, ambele considerate izvoare esențiale ale acestui gen. Romanul-epopee (pe care Mihail Sadoveanu îl ilustrează exemplar în literatura română) a preluat coordonatele estetice de la eposul clasic care, după esteticianul rus, pot fi caracterizate în felul următor: 1. obiectul epopeii îl reprezintă trecutul istoric idealizat al unei națiuni („trecut epic" în terminologia lui Bahtin, „trecut absolut" în cea a lui Goethe şi Schiller); 2. izvorul epopeii trebuie căutat în tradiția națională care, în fond, asimilează experiența individuală şi imaginația ei liberă; 3. lumea epopeii este un eveniment consumat şi consacrat şi se situează la o „distanță epică" față de contemporaneitate, de cântărețul şi ascultătorii lui. Evenimentele subiectului se desfăşoară într-un „timp absolut", „primordial", al „începuturilor", fapt ce dictează atitudinea de pietate față de ele. Nu ne putem imagina un poem despre timpul prezent, doar în epopee „cântărețul şi ascultătorul, imanenți epopeii ca gen, se află în acelaşi timp şi plan axiologic, iar lumea imaginată a eroilor stă la un nivel temporal-valoric absolut diferit şi inaccesibil, îndepărtat prin distanță epică" [108]. Rolul de mijlocitor între autor şi ascultător, pe de o parte, şi eroi, pe de altă parte, îl are tradiția, canonul.

Romanul, susține Bahtin, apare atunci când lumea imaginată se află în acelaşi plan temporal şi axiologic cu cel care are misiunea de a evoca această lume şi, respectiv, cu ascultătorii lui, atunci când este eliminată distanța epică (serioasă, sacrosantă) dintre lumea imaginată şi lumea cântărețului şi, respectiv, a ascultătorilor: „A figura existența la un nivel temporal-valoric identic cu cel în care te poziționezi tu şi contemporanii tăi (pornind deci de la experiența şi imaginația proprie) înseamnă a realiza o răsturnare radicală, a trece din lumea epică în cea romanescă" [108]. Izvorul genetic al romanului este *menippeea*. Aceasta, la rândul ei, îşi trage rădăcinile din genurile comico-tragice ale Antichității care, evoluând în timp şi suportând influențele modelatoare ale folclorului, ale carnavalului medieval şi ale geniului renascentist al lui Rabelais, au instituit o întreagă direcție a romanului european, numită *carnavalescă*. În felul acesta esteticianul rus introduce o nouă categorie estetică pentru analiza poetică

a romanului – cea carnavalescă – şi, în al doilea rând, reuşeşte să lege două fenomene îndepărtate în timp – *satira antică* şi *romanul realist al modernității*, inițiind o nouă perspectivă de analiză a romanului în dialog cu „memoria genului", care s-a dovedit a fi deosebit de productivă.

Privit din această perspectivă, romanul lui Paul Goma ne surprinde prin bogatul repertoriu carnavalesc. De aici ne vine impresia stranie pe care o lasă comportamentul oarecum excentric al personajelor şi, mai ales, al copilului cu preocupări de matur. Autorul carnavalizează „amintirile din copilărie", propunând o alternativă artistică de biografie. Cu aceeaşi luciditate, el **carnavalizează morala, istoria, politica** şi chiar frica față de moarte, gesturi pe care le interpretăm ca pe o tentativă de inversare a ierarhiilor, afirmând **puterea celui slab**. E vorba aici de valorificarea dimensiunii subversive a carnavalului, în rezultatul căreia **basarabeanul slab, vulnerabil, marginalizat**, călcat în picioare de istorie capătă o **bizară măreție**.

„Calidorul" – cronotop rabelaisian. Până la evadarea în „singurătatea turnului rilkean" a *Jurnalelor* sale, Paul Goma este creatorul unui nou cronotop – **cronotopul calidorului**. „Calidorul" este nu doar un motiv al subiectului, o metaforă a unui paradis transcendent sau o obsesie sublimată, pe care naratorul ar evoca-o într-o atmosferă învăluită de misticism evlavios, ci o trăire în plan real şi terestru a timpului cu o organizare specifică în roman. Dovadă a unui fel aparte al raportului spațiu-timp ne stau configurațiile punctului de reper: „vestibul deschis spre ambele părți, acel afară proxim şi nu definitiv, acel loc la aer şi lumină şi umbră şi căldură expus agresiunilor – dar nu mortale: oricând pot face pasul înapoi, la adăpost…", spațiu deosebit de cele private, închise ale salonului, căminului familial etc., ale romanului modern, proustian spre exemplu. Nucleul formator al romanului cu implicații estetice – cronotopul – este unul de origine carnavalesc-rabelaisiană.

Prin *calidor* trec toate destinele personajelor, aici se produce criza, se percep schimbările radicale şi cotiturile neaşteptate ale destinului, se iau hotărâri, se trece hotarul „bunelor maniere" etc. Acțiunile romanului se desfăşoară în spațiul deschis al *calidorului*, sub cerul liber, în câmp sau în codru, în afara bordeielor întunecoase şi sărăcăcioase („Borți, nu case!"). Mănenii lui Paul Goma sunt avizi de libertate spațială, „prepeleacurile" lor „de pază" fiind adevărate „opere de artă", de la înălțimea cărora poți „acoperi cu privirea o rază de cel puțin un kilometru". Eroul scriitorului basarabean nu poate fi considerat un contemplativ introvertit, el este un „aurilă" (de la „aur" şi „aiurit"), care îşi exteriorizează şi chiar îşi expune zănaticele idei despre frumos. Reperele acestei mentalități de etalare a sferelor private ține de folclor,

mai concret, de creația populară comică. Paul Goma face parte din aceeaşi familie spirituală cu Ion Creangă şi, în termenii lui Bahtin, el este un continuator al canonului carnavalesc al romanului european.

Poetica râsului la Paul Goma îşi trage sevele din cultura râsului popular şi din genurile hibride ale „serios-ilarului”. Gravitatea absolutizării, proprie romanului modern, este slăbită de perspectiva ironică, patosul este înlocuit cu râsul sănătos de sorginte țărănească şi puternic ancorat în folclor. E adevărat, în *Din calidor* râsul nu e zgomotos, ba chiar înăbuşit, redus la limită, dar acesta reuşeşte să consemneze o viziune profundă asupra lumii. El exprimă, în pofida oricăror distorsiuni ale istoriei, un optimism vital, propriu omului născut pe acest „picior de plai”. În lumea lui Paul Goma patimile se amestecă cu râsul şi veselia, iar viața are franchețe de carnaval. Căci râsul leagă seria existenței individuale cu seriile altor existențe, de viața autentică şi reală a coexistenței colective.

Carnavalul, dar şi genurile dramatice ale folclorului român, stau între viață şi cultură şi acest lucru îi determină formele şi ritualurile specifice. Menționăm faptul că începutul romanului *Din calidor* este construit după schema retorică a genurilor dramatice populare. Oratoria naratorului este îndreptată în vederea provocării auditoriului, a facilitării *întâlnirii ontologice* a tuturor participanților la actul lecturii, a apropierii lor sub imperiul confortului familiar pe care îl implică râsul popular: „Galeria casei părinteşti din Mana este buricul pământului”. Autorul desemnează o viziune asupra lumii, pe care Constantin Noica a definit-o în următorii termeni: „Înțelepciunea aceasta, de a vedea nu ostilitatea lucrurilor, nici fragilitatea lor în cadrul universalei duşmănii, ci frăgezimea vieții şi a legăturilor dintre ele, este poate mai adâncă decât înțelepciunea obişnuită, a marilor tristeți”. Căci – susține filosoful român, preluând un pasaj din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, – aşa iaste rândul şi obiceaiul lumii acesteia. Şi toată veselia şi bucuria ei nu poate fi într-alt chip, până nu să umple cu jale; aşijderea şi jalea să umple cu veselie şi bucurie” [175, p. 348]. Această permanentă răsturnare a registrelor de sensibilitate umană marchează într-un fel aparte comportamentul şi limbajul eroilor din roman.

„Idioții” lui Paul Goma. Comportamentele neobişnuite şi excentrice ale eroilor lui Paul Goma constituie elementele unui *realism grotesc*. Stihia grotescului pune amprente pe toate existențele romanului, bizareria transmițându-se ereditar ca în renumita familie Buendia: „Pe mine mama nu m-a trimis: m-a adus pe lume; nu m-a expulzat, m-a condus, de mână. Iar atunci când a plecat, când a reintrat, ea, definitiv în mama ei, pe când îşi desprindea o mână de o mână a mea, cu cealaltă mână a mea,

mâna fiului meu, Filip (după treisprezece ani de agonie, mamei i se micşorase trupul, obrazul îi scăzuse, involuase, căpătând trăsăturile unui nou-născut; treisprezece luni mai târziu, îmi venise Filip, ca toți nou-născuții, cu obraz de babă – dar nu al oricăreia, ci al mamei, la ducere)".

Mănenii lui Paul Goma sunt nepoții lui Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă, Gerilă sau Flămânzilă, doar că imaginea lor grotescă se construieşte nu prin descrierea fizicului diform şi hidos ci, în primul rând, prin limbajul buf. Combinații ce frizează logica obişnuită, amintind într-un fel renumitele configurații zoologice ale personajelor medievale, pot fi întâlnite de-a lungul întregului roman. Menționăm, în acest sens, refrenul obsesiv: „învățătorul de la țară e un fel de țăran", splendidele paradoxuri: „numai liberul lucrează ca un rob" sau „şi doamna Y şi domnişoara Z şi dumneavoastră, doamnă, *sunteți doamne*, *vă permiteți să le faceți pe servitoarele*, *dar eu sunt țărancă*, *doamnă*, *eu nu-mi permit*…", sau parodia celebrei mentalități arhaic-mioritice a țăranului basarabean: „şi plânge Ivan, plânge cu lacrimi cât pearja… Şi tu, *moldovean-cap-de-bou-omenos*, te simți dintr-odată nu-ştiu-cum, că l-ai nedreptățit, l-ai obijduit, l-ai ocărât pe creştin… Şi te pomeneşti cerându-i iertare, tu lui, rugându-l să te ierte – el pe tine…", fără a trece cu vederea structura absolut grotescă a cuvântului ce denumeşte spațiul natal evocat – *„Ba*(*Be*)*sarabia"* şi, respectiv, a locuitorilor lui „*ba*(*be*)*sarabeni*"

Idiotismul e un fel de a trăi. Suciții lui Paul Goma se află la granița dintre viață şi artă, ei nu sunt actori comici, dar nici oameni proşti şi reduşi. Caractere ambivalente, necomplinibile, excentrice, cu cele mai neaşteptate posibilități, pendulând între o mască scenică şi o viață interioară ocultată, oamenii „din calidor", pe jumătate țărani, iar pe cealaltă jumătate învățători sau „premari", au un fel aparte de rezistență – travestită cu preocupări elementare. Personajele memorabile ale romanului sunt tocmai țăranii cu puține îngrijorări pentru agricultură, meseriaşi de talia lui Moş Iacob, care ştia să facă bine doar „bortă în covrig" sau în lingură („pentru această «operație» avea cel puțin zece unelte"). Dar tocmai această simulare a conştiinței rudimentare i-a dezlegat gura clovnului / bufonului / marginalizatului în fața puterii: „Bine-ați venit, daraghie tovarăş', obştea m-o trimăs de să vă spui, de la inimă, că muuuul' v-am mai aşteptat! D-amu, c-aț' venit, fiți bineveniț'!". Astfel de scene burleşti dezvăluie un umor hâtru şi gros, un simț comic, oarecum excentric şi ermetic, care necesită rapide asociații complexe, de natură filosofică şi social-politică, un simț deosebit al subtilităților cuvântului şi cunoaşterea folclorului dramatic românesc.

Râsul relativizează tot ce îi separă pe oameni sau imprimă vieții o falsă gravitate. Râsul este un tip ideal de comunicare, care anulează distanțele. Să ne oprim spre a analiza doar un scurt episod:

„Uite că Mana noastră nu e moartă! Suflă, răsuflă….

– Uite, mamă, cum s-au culcat gardurile! Mama râde. Râd şi ceilalţi măneni care se întorc acasă împreună cu noi. Careva dă cu pălăria de pământ, de face: Bum!, mai ceva ca tunul:

– Aşa-i, bre! S-o culcat, unu n-o mai rămas, măcar de sământă, în picioare! Măcar de leac! Se bucură măneanul nostru, cu toate că îl va fi văzut şi pe-al lui, culcat. De aici, de sus, din calidorul satului, gardurile de nuiele, doborâte, se văd ca nişte rogojini întinse, aşternute pe pământ, mai ales de-a lungul uliţelor. Civili şi soldaţi, căruţe şi soldaţi, tunuri şi soldaţi şi bucătării de campanie intră (un fel de a vorbi) în, din ogrăzi şi grădini, trecând peste gardurile-rogojini".

Fragmentul surprinde întoarcerea mănenilor din codrul care i-a adăpostit în vreme de război. Priveliştea ce li se aşterne în faţă e macabră, satul şi păpuşoaiele sunt presărate de corpurile neînsufleţite, „răumirositoare" ale soldaţilor, iar ogrăzile gospodarilor au devenit teren de manevrare a tunurilor şi carelor de război. Reacţia ciudată a mănenilor, ilaritatea aproape demenţială, care se instalează la vederea acestei anomalii, are forţă reconfortantă, eliberatoare de sub imperiul tensiunii existenţiale şi dă măsură superiorităţii morale a omului. Râsul oferă speranţa unei posibile reaşezări a normalităţii în acest spaţiu năpăstuit de invazii seculare şi în viaţa mănenilor, desfăşurată mereu pe muchia „refugilor".

Carnavalizarea morţii. În toate evenimentele romanului râsul, mâncarea, băutura, petrecerile şi sfera sexuală apar într-o strânsă îngemănare cu moartea. Splendidele carnavalizări ale morţii exprimă o transgresare a sentimentului thanatic şi a seriozităţii legate de el. De regulă, exorcizarea morţii se desfăşoară după un ritual de *sărbătoare iconoclastă*, dar care niciodată nu ia forma revoluţiei grave, ci, dimpotrivă, instalează o voioşie şi o ilaritate generală, un festin vesel, facilitând manifestările fără limite ale libertăţii: „Măi, şi se-ncinge horă mare – de astă dată, de bucurie. Toată lumea bea, cântă, chiuie, plânge, urlă, boceşte, cântă, râde-plânge şi chiuie, chiuie lumea asta". Scena în care tatăl îşi joacă crucea de pe mormânt se înscrie în linia tradiţiei carnavalului: „Apoi tata nu trântea crucea în mijlocul curţii şi n-o spărgea cu toporul; n-o stropea cu gaz şi nu-i dădea foc. Şi nu dansa, gol pân'la brâu, în cizmele lui, ruseşti, de foaie-de-cort, kaki; şi nu se descălţa de cizmele de pânză rusească şi nu le azvârlea în foc, peste cruce, pe rând; şi nu răcnea, dansând gol, desculţ, cu o sticlă de vin în mână, cu păru-n ochi, cu ochii albi". Bufonada tatălui, „întoarcerea pe dos" a mitului lui Hristos etalează un fel aparte a ţăranului de a exprima tragedia umană, evitând preceptele autoritare bisericeşti. Dansul macabru însoţeşte şi actul de ardere

a cărților, urletele demențiale „Trăiască Gutenberg!" conținând în germene reînvierea „din cenuşă" a miticei Phoenix – cartea. Criza declanşează Jocul carnavalesc al vieții. Dansurile sunt gesturi ale vitalității şi au însemnele unor posibile existențe.

Basarabenii lui Paul Goma au un cult aparte al *orgiilor eliberatoare*, acestea fiind petrecute după anumite rânduieli şi tabieturi, menite să facă deliciul participanților. Estetizarea ceremonialului de preparare a vinului are o profundă logică carnavalescă. De la „butnărie", făcutul de „butii şi butoaie, poloboace şi butoane, balerci şi balercuțe, zăcători înalte şi deje scunde, ciubere şi donițe – tot ce se-nchega din doage şi din cercuri…", până la „amețeala specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hă-uită, icnită", pe care o creează băutura revigorantă, discursul face parada fanteziei luxuriante cu ecouri din poetica sărbătorilor dionisiace. Bogăția de senzații festive compensează privațiunile vieții cotidiene şi descătuşează refulările personale, vărsându-le în imensa energie colectivă. Trăirea în comun a dramelor şi a bucuriilor are efect curativ, dialogul cu existența concretă devenind o alternativă viabilă la opțiunile însingurării şi dogmatizării.

Prin reabilitarea corporalității Paul Goma se opune tendinței metaforizante a literaturii contemporane, descrierea jubilațiilor corporale denotă o concepție specifică de estetizare a cotidianului. E vorba de un realism de sorginte folclorică, care percepe materialitatea corpului profund pozitiv, ca un început de viață şi nicidecum ca o expresie vulgar-materialistă. De-a lungul anilor, cultul religios a sublimat excesiv corporalitatea şi necesitățile ei, a transformat-o în noțiune abstractă, metaforizată, folclorul însă a evitat deprecierea metafizică a corporalității şi i-a acordat valoare egală cu evenimentele naturale, împingând-o spre cotidian. În Evul Mediu grupurile sociale oficializate şi clericii au tabuizat acest tip de limbaj folcloric, numindu-l indecent, l-au deversat în subtext, fără să reuşească să-l lichideze complet. Însă tot ceea ce este reprimat sfârşeşte prin a reveni, răbufnind, la suprafață; memoria acestui „complex antic" exondează mai târziu în ceremonialele folclorice şi, după câte vedem, în romanele provenite din matricea acestei spiritualități.

Lumea lui Goma este una materială, cu fragmente de poveste a trupului şi a necesităților legate de el. Personajele sale hedoniste nu pot fi tratate drept cazuri de „naturalism", „biologism" sau „fiziologie vulgară". Nu se poate vorbi aici de patologii şi efecte ereditare malefice, ci de o sensibilitate a naturalului, a percepției organice a lumii, care instaurează domeniul umanului şi omenescului chiar şi în condițiile unei realități mortifiante. Preocupările mature ale copilului „din calidor" fac dovada victoriei forțelor naturale asupra efectelor nefaste ale civilizației. Aventura scăldatului, cea a „mâncării", splendidele imagini ce evocă „omenirea goală alergând prin viile-n

floare” sunt încărcate de reminiscențe folclorice. Cu toată „depravarea” şi „grosolănia” etalată, aceste scene au ceva din sacralitatea riturilor, ele figurează dezmățul sacru al pubertății şi restabilesc dimensiunile „făr-de-bătrâneții”.

Carnavalizarea istoriei. S-a afirmat despre autorul romanului *Din calidor*: „El vede lumea dintr-o perspectivă moral-administrativă şi vulgar-fiziologică” [176, p. 9]. Se poate spune că această perspectivă este un element indispensabil viziunii carnavaleşti, pe care şi-o asumă autorul, pe deplin justificată în economia romanului. În romanul *Din calidor*, Paul Goma îşi scoate temporar masca cinicului sarcastic din celelalte romane şi o înlocuieşte cu „blana de urs tândălit”, de sub al cărui chip se poate spune şi lua în derâdere orice manifestare de autoritate. Semnificațiile romanului depăşesc însă cu mult limitele temporale, spațiale, social-politice, construind imaginea omului al cărui destin este împins până la maximum, evoluează pe muchie, în poziția în care este posibilă orice răsturnare. Moralitatea, pentru Paul Goma, este o dimensiune înscrisă în structura umană, ea este cea care menține echilibrul în condițiile fluctuante ale existenței cotidiene. Această moralitate se alimentează din materia vie a stihiei populare.

Imperativul moralității structurează narațiunea Tatălui, a cărui voce este învestită cu sarcina de „a face lumină” în culoarele istoriei şi ale politicilor administrative. Acest imperativ nu permite a idealiza istoria, a o mitologiza chiar şi atunci când e vorba de figura sacră a lui Ştefan cel Mare. Trăgându-şi căciula brumărie pe o ureche şi mijindu-şi țărăneşte ochiul, Tatăl aduce istoria în prezent, în planul orizontal al existenței autentice, şi-o face familiară, o transformă în subiect de discuție la şezători: „S-a-nchinat, s-a-nchinat, că aşa era moda pe-atunci – s-a prefăcut că se-nchină şi polonezilor, şi turcilor şi ungurilor – dar i-a bătut el pe toți? Drept: pe rând, pe câte unul, cu ajutorul celorlalți… Da, bre, hătu-i ceara ei de is-to-rie! Dacă aşa ne-a fost nouă datul… Să ne dăm cu ghinişorul, să ne mai închinăm – ca să nu pierim striviți, înghițiți de scumpii noştri vecini…”. Profanarea istoriei se produce după poetica carnavalului, ale cărui forme de disimulație instituie jocul semnificațiilor ambivalente. Replicile Tatălui reprezintă expresia ludicului popular cu rolul de a tempera şi a preveni posteritatea asupra precarității şi caducității demersurilor de sacralizare a evenimentelor istorice.

Unitate în eterogenitate. „Calidorul” lui Paul Goma este un microcosmos al plurilingvismului social. Romanul denotă un stil hibrid, din el străbat la suprafață vocile îndepărtate ale naratorilor anonimi de speță folclorică, ale cronicarilor

moldoveni sau ale povestitorului de la Humuleşti. Oglindirea reciprocă a acestor limbaje, care comportă cu sine propriile intonații, expresivități, structuri social-ideologice, poziții axiologice sau sensuri contextuale, generează surprinzătoare efecte stilistice. Autorul stilizează diferite forme ale narațiunii orale la graniță cu formele de vorbire nonliterară: reflecții ştiințifice, declamații retorice, varii informații etc. Astfel că formulele specifice povestitorului popular („carevasăzică”) stau lesne în vecinătatea excursiunilor de natură livrescă: „Desigur, pictura, literatura – mai cu seamă poezia – au zugrăvit, cântat, consacrat alt punct-de-plecare; de-privire: fereastra”. Aspirația autorului în vederea creării unei polifonii muzicale se conjugă cu dorința orchestrării unei plurivocități autentice a discursului.

Modelul acestei hibridizări trebuie căutat în primul rând în genurile dramatice ale folclorului român, în structurile imaginarului popular, care leagă poetic ideologiile din toate timpurile şi sferele: „Mănenii aveau colindele lor, «păgâne» şi amestecate, doar câte un vers, cel mult o strofă se vâra să amintească despre Iisus, că s-a născut, apoi numaidecât se întorceau la cerbi şi brazi, la nunți cu stele, iar de colindat, colindau cum se colindă: în cete, umblând din gospodărie în gospodărie, după prietenie şi neprietenie – şi chiar duşmănie…”. Scriitorul preia de la aceste genuri modul de structurare a timpului şi a spațiului în funcție de fenomenele naturale şi evenimentele colective. Se instituie astfel un dialog cu modelele ce fac parte din acelaşi grup genetic, printre care cel al lui Creangă se profilează cu o deosebită pregnanță: „Aveam de gând să povestesc – din calidor – culesul viilor; şi după aceea să povestesc bine-bine tescuitul; şi după aceea să povestesc tulburelul; şi după aceea culesul păp'şoiului şi, după ce dă omătul, să povestesc şezătorile …; şi să povestesc iarna-pe-uliță; şi sara-pe-deal; şi *întreg Creangă*” (subl. n.). Fragmentul poate fi interpretat ca un manifest, o profesiune de credință a acestui prozator care îşi etalează structurile narative modelatoare ce determină caracterul proteic, eterogen, social, dialogic al romanului. În cele din urmă, autorul ajunge fenomenologic la arhetipul care îi modelează *ex profundis* morfologia narativă – modelul Creangă – la rândul lui polimorfic şi inepuizabil.

Enunțurile romanului glisează în regimuri sociale eterogene, retorica lor etalând varii sfere de utilizare: de la limbajul ştiințific, cronicăresc la cel familiar, uneori chiar licențios. Dincolo de a le accepta sau nu, menționăm faptul că expresiile grosiere fac parte din inventarul lingvistic (neoficial) al sărbătorilor populare şi că sunt elemente structurale ale poeticii carnavalului. Ele reprezintă conştiința neoficială eliberată de ierarhiile şi restricțiile autoritare şi exprimă, în economia artisticului lui Paul Goma, dorința de a crea o lume polifonică, plurivocă, care să spună adevărul neoficial în toate modurile.

Conştiinţa „subversivă”, „disidentă” şi „carnavalescă” caracterizează spiritul secolului al XX-lea. Paul Goma ne-a demonstrat încă odată că literatura este o sursă virtuală de libertate, o modalitate de demolare a constrângerilor şi a limitărilor de tot felul.

Spune-mi Gioni! de Aureliu Busuioc: efectele ideologizării monologice a persoanei

***Învăţăturile* octogenarului.** Unul dintre cei mai prolifici scriitori români dintre Nistru şi Prut, Aureliu Busuioc a atins privilegiata vârstă a rostirilor fundamentale şi a îndrumărilor testamentare. „Roadele” înţelepciunii sale – poezie, proză, teatru, scenarii de film, traduceri din engleză şi franceză – sunt expuse generos spre discernământul tinerilor postmodernişti dornici să emuleze în literatură. Activitatea sa literară desfăşurată de peste cinci decenii presărate cu ispite ideologice compromiţătoare le oferă acestora un model de relevanţă etică şi frondă politică şi, în acelaşi timp, de certă raportare la criteriile artistice [186]. Identitatea literară a lui Aureliu Busuioc începe să se profileze odată cu apariţia primului său roman, *Singur în faţa dragostei*, în 1966 – an care a însemnat, şi prin concursul altor câteva romane importante din spaţiul interriveran, o resurecţie a esteticului. Din acest motiv poate, dar şi datorită faptului că autorul preferă să scrie proză după ’90 încoace, critica literară îi urmăreşte evoluţia cu predilecţie pe acest segment. Dacă primele romane au avut parte de multiple abordări care au pus în evidenţă nonconformismul acestei scriituri faţă de uzanţele realism-socialismului, apariţiile recente: *Local – ploi de scurtă durată*, *Lătrând la lună*, *Pactizând cu diavolul*, *Spune-mi Gioni!*, *Hronicul Găinarilor* rămân încă în aşteptarea validărilor exegetice în stare să contureze noua imagine a scriitorului în literatura ultimelor decenii.

Materia epică a acestor romane constituie sinistra istorie a Basarabiei, epocile de tranziţie şi schimbările de regim ce au bântuit acest pământ al românilor de-a lungul secolului trecut. Ancorate solid în unele evenimente memorabile, evocările lui Aureliu Busuioc nu sunt scrise în formula tradiţională de frescă istorică, ci glisează între ficţiune politică, memorii şi literatura de documentare. Lumea prefigurată este una a tranziţiei interminabile şi a repercusiunilor acesteia asupra aspectului moral al unor indivizi. Intenţia subversivă, de denunţare a răului social, a formelor maladive pe care puterea o exercită asupra individului într-o societate totalitară raliază această scriitură la preocupările cehului Milan Kundera, ale polonezilor Czeslaw Miłosz şi Adam Michnik, ale românilor Paul Goma, Norman Manea, Nicolae Steinhardt,

Gabriela Adameşteanu etc. sau ale ruşilor Aleksandr Soljeniţân şi Vladimir Bukovski. Ca şi aceste notorii expresii artistice ale adevărului, romanele lui Aureliu Busuioc prezintă o modalitate alternativă de naraţiune şi descriere a experienţelor traumatizante ca efecte ale discursului totalitar.

Un model în negativ. *Spune-mi Gioni! Învăţăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său* este o orchestraţie epică reprezentativă pentru felul în care autorul încheagă genurile de ficţiune politică şi literatură de documentare. Romanul se instalează în ficţiune prin crearea unei trame narative care concentrează experienţa unui aservit regimului proletcultist, preocupat la o anumită vârstă de instruirea moştenitorilor săi. Pe schema afirmată a testamentului literaturizat, parafrazând titlul primului document de spiritualitate românească, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, autorul improvizează un model în negativ, diabolic şi didacticist, în faţa căruia urmaşii testatorului ar trebui doar să se crucească. Veteranul KGB Verdikurov, în vârstă de şaptezeci şi şapte de ani, semnează o lungă epistolă ce înseriază memorii, comentarii pe marginea unor evenimente istorice, îndemnuri şi sfaturi: toate destinate să servească nepotului său de învăţătură în viaţă. Cu o existenţă plină de refulări în copilărie şi de săvârşire cu vârf şi îndesat a şase dintre cele şapte păcate fundamentale (căci de cel de al şaptelea păcat l-a mântuit, pentru totdeauna, câinele lui dom'Ghiţă), „bildungsromanul" bătrânului se vrea unul pilduitor pentru tânărul său nepot de la Litere cu „înclinaţii naţionaliste", proaspăt bursier într-una din universităţile Americii.

Valoarea literară a acestui roman se relevă prin capacitatea de a surprinde mentalitatea unui om fabricat de maşinăria securistă. Soluţia ingenioasă de a nara evenimentele din perspectiva unui adversar ideologic îi dă posibilitate autorului să atace din interior paranoia proletcultistă, disimulată în formele discursului confesiv. Deraparea de la invarianta narativă de confesiune ca rostire fiinţială despre adevărurile vieţii pe care îl ilustrează faimoasa lucrare din secolul al XVI-lea (*Învăţăturile lui Neagoe Basarab*…) este cu atât mai evidentă cu cât înaintăm în lectura romanului lui Aureliu Busuioc. Dacă începutul traiectului existenţial al lui Ionel Tarabanţu sensibilizează prin ultrajele pe care acesta, fiind copil încă sau tânăr inocent, e nevoit să le suporte acasă, unde e comparat în permanenţă cu fratele său, eminent la învăţătură, mândria dintotdeauna a părinţilor şi a directorului de şcoală, în cizmăria evreului Berl şi la tăbăcăria jupânului Ghiţă, din momentul în care Ionel devine un Ivan Aleksandrovici, ilegalist, ucigaş, trădător de prieteni şi de părinţi, om al puterii, criminal, kaghebist, el provoacă doar repulsie.

Periplul lui Verdikurov este o autentică diagramă a degradării morale, frustrările din tinerețe, teroarea politică şi ideologică având un efect invers în cazul lui, nefiresc pentru un om rațional şi o ființă umană care respectă codul moral edificat de veacuri. La fel ca portretul celebrului personaj Dorian Gray, identitatea romanescă îi înregistrează metamorfozele fizionomiei etice. Român în România Mare, moldovean în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească, tătar pentru ruşi şi rus pentru consăteni, cu un nume fluctuant până la formula expresivă Verdikurov, mutilat fiziologic şi spiritual, implicat activ în masacre colective, deportări, şantaje şi stratageme kaghebiste, personajul lui Aureliu Busuioc este figura exemplară a mizerabilului. El reprezintă, în fapt, acea putere malefică şi agresivă care a generat drama atâtor personaje din „romanul obsedantului deceniu”, dar şi a atâtor autentice existențe traumatizate de utopia stalinistă, perseverența activiştilor de partid şi a „dascălilor” universului concentraționar.

Romanul expune o întreagă galerie de personaje ce ilustrează destinul unor indivizi cu existențe mutilate tocmai din cauză că au urmat orbeşte surlele şi trâmbițele marxist-leninist-staliniste. Ion Tarabanțu, Riva Rosenberg, Onufrie Moscalenco, Nicolai Afanasievici Somov ş.a. sunt tot atâtea exemple de inexorabilă eşuare a utopiei comuniste despre societatea desăvârşită, ai cărei membri conviețuiesc în armonie, bunăstare şi fericire deplină. Instrumente docile şi caraghioase ale puterii, plasate în monotonia şi banalitatea cotidianului tern, acestea ilustrează reversul personajelor stereotipe, proliferate de scriitorii proletcultişti: activişti devotați cauzei, partizani şi ilegalişti infailibili, vorbitori înflăcărați de la tribune etc. Săgețile parodiei demolează pilonii construcției iluzorii a literaturii realist-socialiste, autorul propunând o variantă alternativă de viziune asupra acelei lumi în agonie – Basarabia în secolul al XX-lea.

Fuziuni între literar şi nonliterar. Deşi realitatea istorică este trecută prin prisma unei conştiințe tot mai alterate de năluca comunismului, romanul lui Aureliu Busuioc suplineşte şi funcția de document al unei epoci ce reflectă fapte autentice şi evenimente ce reconstituie starea de lucruri în oraşul Chişinău înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, retragerea trupelor româneşti în 1940, venirea ruşilor, instaurarea noilor reguli ale regimului proletar, revigorarea monstruoasă a armatei bolşevice după refugiul ei în partea cealaltă a Nistrului, colectivizarea forțată, deportările țăranilor înstăriți, masacrul evreilor şi alte atrocități din perioada postbelică. Cea mai mare parte a romanului descrie perioada de du-te-vino de regimuri dintre anii 1918-1944, încât e posibilă o paralelă cu transcrierea aceloraşi evenimente din romanul lui Paul Goma (*Din calidor*) şi eseurile biografice ale Elisabetei Isanos (*În căutarea Magdei Isanos* şi *Cosânzenii*). Aceşti trei autori recompun atmosfera din interbelicul basarabean:

disperarea generală cauzată de ordinul de evacuare grabnică a armatei române de pe teritoriul Basarabiei, starea de spirit apocaliptică instaurată în gara din Chişinău, infernul bombardamentului însoţit de retragerea armatei bolşevice şi chiar povestea cu paraşutele aruncate ba de ruşi, ba de legionarii români pe teritoriul dintre Nistru şi Prut, din a căror stofă basarabencele îşi coseau rochii şi feţe pentru perne. Dincolo de aparenta neutralitate a relatărilor bătrânului securist, transpare vocea autorului care derulează un dialog cu cei care au adoptat o poziţie disidentă faţă de regimul bolşevic, voce a unui îndurerat de soarta intelectualilor şi a ţăranilor basarabeni, bântuiţi şi devastaţi de molimele istoriei, împrăştiaţi în lume şi devoraţi de nostalgii.

Valoarea documentară a romanului se relevă mai ales prin descrierea autentică a mecanismelor diabolice de racolare a denunţătorilor şi a noilor membri ai organizaţiilor secrete. Putem spune că avem de a face cu veritabile instrucţiuni în vederea însuşirii teoriei şi practicii enkavediste. Falsa predispoziţie de comunicare şi de confesiune, bunăvoinţa teatrală (*Spune-mi Gioni!*), escamotarea realităţii în numele unei utopii, cultivarea infantilismului şi a spiritului gregar, extragerea meşteşugită a informaţiilor compromiţătoare sunt doar câteva stratageme ale securiştilor, pe care autorul le denunţă cu aciditatea-i specifică şi în articolele de publicistică. Mizeria structurală şi aspiraţiile nostalgice ale veteranului devin evidente în tiradele patetice şi limbajul lozincard tot mai des utilizat de el spre sfârşitul „epistolei", secondat şi de alte registre stilistice, de o mulţime de alte voci, printre care şi cea refractar-ludică şi ironică a autorului, care au rolul să-l deconstruiască, să-i perturbe fixitatea.

„Limba de lemn" – o limbă care a abolit blestemul lui Babel. Pe de o parte, avem o structură epistolară de suprafaţă a romanului, care demască, în fond, o insuficienţă dialogică de principiu a personajului semnatar, discursul său fiind o mostră a comunicării distorsionate, închise în dogmă şi în monologism ideologic. La interferenţa acestui orizont limitat se află orizontul autorului, având intenţia să multiplice registrele lingvistice şi să creeze breşe în blindajul discursului totalitar şi al ideologiei utopice. Respingerea prescripţiilor oferite de fabricanţii „societăţii perfecte a comunismului" se exprimă prin interpolări lexicale sistematice, prin bruiaje ironice în registrul fals amical al veteranului.

Orbirea ideologică împiedică luciditatea şi transparenţa deplină, catastrofele existenţiale nu-l învaţă nimic bun pe Verikurov, supuşenia şi resemnarea fiindu-i singura reacţie:

> „…Peste trei zile, cu livret în regulă pe numele definitiv Verdikurov, cu ordinul la piept sub mantaua nouă, cu bilet gratuit şi hrană rece pe patru zile, încercam să

mă încălzesc şi să dorm într-un vagon cu geamurile bătute în scânduri, aşteptând cu ceasurile prin halte şi gări necunoscute, în drum spre regiunea Orenburg, în apropierea Kazahstanului şi Başkiriei, unde se afla masa de refugiați din Moldova. Cu Serafim ne despărțiserăm ca doi frați; din păcate, n-am mai avut ocazia să ne întâlnim. În prima noapte de călătorie cineva îmi furase hrana rece, şi după trei zile şi trei nopți de foame şi frig debarcam pe peronul îngust şi murdar al orăşelului B. – un colț uitat de Dumnezeu, mirosind a petrol, dar plin de concetățeni de-ai mei din Moldova sovietică…”

Ideologia căreia îi slujeşte necondiționat, fără motivații rezonabile, are efecte dezastruoase, coşmareşti, asupra personalității sale: în cele din urmă, cei care l-au maltratat i-au devenit exemple demne de imitat. Morbul puterii pune stăpânire pe întreaga-i ființă: „Ah, nepoate, nepoate! E atât de plăcut, atât de îmbătător să-ți domini semenii!”. Nicio schimbare în acest mers al lucrurilor nu mai poate fi acceptată, totalitarismul are nevoie în continuare de indivizi iluzionați, opaci şi supuşi. Deschiderile anunțate de mişcarea națională provoacă nostalgii după vremurile obscure: „Atunci am înțeles că începem să ne îndepărtăm de romantismul revoluționar, că se apropie era pragmatismului rece şi sec, că nu au să mai fie urmate exemplele lui Lenin, Stalin şi ale tovarăşilor lor, gata de orice sacrificiu în numele cauzei, în numele umanismului revoluției, în numele înaltei morale comuniste…”. Individul manifestă o evidentă „criză de realitate”, devorând ficțiunea şi utopia regimului totalitar fără recensământ şi la nesfârşit.

Aparent impregnată emotiv, limba epistolelor lui Verdikurov este o „limbă de lemn”, asociată puterii şi impusă de putere. „În lumea comunistă, susține Alain Besançon, blestemul lui Babel este abolit, de vreme ce multiplicarea limbilor este depăşită prin uniformitatea stilului şi prin faptul că vocile individuale renunță să profereze alte sunete decât cele care se vor chema curând «limbă de lemn»” [apud 52, p. 200]. Codul lingvistic falsificator, considerat de putere universal valid şi indispensabil, escamotează realitatea şi reifică ficțiunea. Absolutismul şi maniheismul ideologic sunt inoculate artificial, deopotrivă activiştilor de partid şi scriitorilor, şi diriguite de către instituțiile interesate să legitimeze îndoctrinarea:

„La CC al PCU s-a aflat că secretarii comitetelor regionale şi de ținut, controlând activitatea colaboratorilor NKVD, le impută acestora faptul că fac uz de forță față de cei arestați, ca şi cum ar fi vorba de un act criminal. CC al PCU lămureşte că uzul de forță în practica NKVD-ului a fost admis din anul 1937 cu permisiunea CC al PCU… …E bine ştiut că toate serviciile de informații burgheze fac uz de forță contra reprezentanților proletariatului socialist, mai mult decât atât, aplică această forță în cea mai neruşinată

formă. Se naşte deci întrebarea: de ce serviciul de informaţii sovietic trebuie să fie umanist faţă de agenţii burgheziei, duşmanii de moarte ai clasei muncitoare şi ai colhoznicilor… CC al PCU consideră că uzul de forţă trebuie practicat şi în continuare, în mod excepţional, contra duşmanilor vădiţi şi contra duşmanilor poporului care încă nu s-au dezarmat, fiind o metodă justă şi raţională…

Secretar al CC al PCU: I. Stalin
10-1-*39, ora 15"

Puterea de pustiire şi de depersonalizare a „limbii de lemn" cu tezismul ei abuziv în genul realismului socialist, cu militantismul „spiritului de partid", concepţia dogmatizată şi simplificată a determinismului marxist, dirijismul ideologic şi cultural, schematismul visceral al viziunii creatoare [187] va genera inevitabil contrapartea ei salvatoare „în acele «insule» de rezistenţă pe care în parte le şi suscită, compensatoriu: insule guvernate de relaţia impersonală protectoare a prieteniei, sincerităţii, mărturisirii; insule ale regenerării persoanei, ale regăsirii şi exaltării valorilor autentice, trăite cu o intensitate neobişnuită, în sfera vieţii cu natura, a vieţii cu oamenii, a vieţii cu esenţele spirituale, ca să reluăm formulele lui Martin Buber. Insule ce-i drept, anturate de bănuială, privite cu suspiciune, oricând expuse primejdiei de a fi distruse îndată ce pun cumva în primejdie Logocraţia oficială." [52, p. 200]. În acest sens, dezbaterile pe marginea liberalismului democratic şi a pluralismului de opinii ale ideologilor postmodernişti au constitut o reacţie firească la alterarea umanităţii fiinţei şi o promisiune de ieşire din starea de „schizofrenie socială" (Todorov) generată de regimul totalitar.

Aureliu Busuioc se numără printre scriitorii basarabeni care au rezistat degringoladei euforiilor şi utopiilor socialiste. Conştient de ţesătura plurilingvă şi plurivocă a culturii contemporane, scriitorul îşi anunţă apetenţa pentru estetica postmodernistă, instaurând în discursul romanesc un regim al plurivocităţii limbajului literar şi extraliterar. Aşa se întâmplă că unitatea de ansamblu, coerenţa epică şi paralelismul metaforic, specifice romanului modernist, se împacă bine în *Spune-mi Gioni!* cu limbajul direct, pe alocuri, al reportajului de ziar, ficţiunea alternează cu pasajele de reflectare autentică a evenimentelor istorice, iar memoria individuală (scriitorul a fost martorul ocular al unor evenimente descrise în roman) face apel la cea a literaturii (memorie viciată de livresc, cum se exprimă teoreticienii postmodernismului), la abordările artistice precedente. Ironia savuroasă, deconspirarea, demitizarea poeticii sincerităţii şi a angajamentului grav, parodierea ludico-sarcastică a formelor de distorsionare a spiritualităţii româneşti fac valabile *Învăţăturile* lui Aureliu Busuioc în contextul noii paradigme culturale.

Zbor frânt de Vladimir Beşleagă: identitatea narativă în dialog cu Celălalt

În căutarea identităţii. Criza identităţii a constituit un topos productiv în literatura secolului al XX-lea. Arătându-şi dezacordul faţă de normele sociale, istorice, naturale etc., considerate restrictive, prozatori ca Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, William Faulkner, Thomas Pynchon ş.a. au creat personaje cu identitatea pulverizată în naraţiuni fragmentate şi ascunse. Scriitorii din Europa de Est, inclusiv, cei din Basarabia şi-au atomizat neîncetat identitatea, având acelaşi scop – de a o păstra. Aflaţi în situaţia de a înfrunta un regim străin fiinţei româneşti, scriitorii din acest spaţiu cultural şi-au găsit propriile strategii de formulare a identităţii, alcătuind o *poetică a privirii aruncate sistematic îndărăt*, către un trecut-reper – un „altădată" şi un „altundeva" – fără de care nu e posibil drumul înainte [177].

Dincolo de „partea văzută": tema războiului şi a traumelor psihologice pe care această experienţă o poate aduce chiar şi celor neimplicaţi în câmpul de luptă, romanul lui Vladimir Beşleagă, intitulat sugestiv *Zbor frânt*, dezvoltă o reflecţie stăruitoare despre identitate. Această reflecţie se face recunoscută mai ales în felul particular în care se construieşte naraţiunea: ca revizuire a propriilor povestiri şi ca împletire cu poveştile celorlalţi etc. Constatarea ne-a determinat o abordare a romanului *Zbor frânt* prin prisma *teoriei identităţii* prezentată de Paul Ricœur în studiul din 1990, *Soi-même comme un autre* [178]. Pornind de la ipoteza de lucru a hermeneutului francez şi speculând în baza grilei tipologice şi cognitive a „sinelui construct", urmărim reînnoirea exegezei romanului lui Vladimir Beşleagă, indicând, cu alte instrumente, spre structura modernă a acestuia. Totodată, vom vedea felul în care această structură profundă susţine un discurs epidictic identitar, în răspăr cu ideologia timpului, trimiţând la naraţiunile reprezentative ale spiritualităţii româneşti şi celei europene. Romanul poate fi citit şi ca o avertizare asupra faptului că pierderea memoriei duce la fisurarea identităţii şi periclitează grav proiectele ei de viitor.

Amintim că Paul Ricœur defineşte omul ca un „animal a récits", a cărui unică certitudine constă în a fi narat: „Notre seule certitude c'est d'être narré". Identitatea personală („intimă", „reflexivă") devine narativă doar fiind povestită. Transpus în povestire, sinele reflexiv prinde contur, se organizează într-o „historie" coerentă şi inteligibilă. Mai mult, narativitatea este condiţia esenţială în care se creează o istorie a sinelui. Naraţiunea de sine presupune un narator vorbind despre un personaj care

acționează pe fundalul unor evenimente dispuse într-o anumită ordine secvențială şi care suportă schimbări de la o stare anterioară la una ulterioară. Cel care povesteşte apelează la unele *patternuri* narative universale, catalizatoare ale imaginației, intrând în relații cu alte narațiuni. „Prin «transpunerea în povestirea de sine însuşi», susține cercetătorul, sinele intim, reflexiv, devine o istorie, o geneză şi chiar o «cronogeneză» care implică o semnificație subiectivă a timpului, de sine ca istorie. Nu timpul «cronologic», linear, măsurabil are cea mai mare importanță, nici chiar timpul «cronometric», calitativ, trăit, evenimențial, ci timpul memoriei active, producătoare de sens, deopotrivă al unei direcții («linii de viață») şi al unei semnificații («comprehensiune dialogică»" [179, p. 194]. În structurile limbajului eul personal devine un eu fictiv, iar „sinele" – un „construct al sinelui". Cu alte cuvinte, identitatea narativă este o *construcție* către un subiect a unei succesiuni a experiențelor sale semnificative, iar identitatea personală autentică e realitate obiectivă a spiritului creator al autorului.

Narațiunea de sine pune în lumină deschiderea şi închiderea persoanei în structuri identitate aflate în permanentă negociere şi transformare. Concepția narativă asupra sinelui postulează faptul că identitatea se constituie într-un câmp de tensiuni, dar şi de potențial echilibru, între două forme de mediere sau coordonate: **„idem-identitatea"** (*mêmeté*) – ce reprezintă capacitatea conştiinței de a păstra o anumită unicitate, permanență, esență (*eidos*) prin diversele etape ale vieții, şi **identitatea-ipse** – formulându-se „ca subiectivitate" schimbătoare (ipseitate, sineitate – *ipséité*). Dacă **idemitatea** cumulează semnificații ca „identitate absolută", simultaneitate şi permanență în timp, similitudine şi egalitate cu sine a personalității, **ipseitatea** indică disponibilitatea identității la variații şi transformări în momentul în care aceasta intră în contact cu realitatea. Ipseitatea are ca trăsătură constitutivă **alteritatea**, ce desemnează variațiile identității narative. Astfel că identitatea narativă este o structură esențialmente dinamică [178, p. 56-78]. De menționat şi precizările lui Claude Dubar în acest sens, potrivit căruia, identitatea este rezultatul a unei „duble operații de limbaj: diferențiere şi generalizare. Prima vizează definirea diferenței, ceea ce face singularitatea a ceva sau a cuiva în raport cu cineva sau cu altceva: identitatea înseamnă diferență. A doua caută să definească punctul comun unei clase de elemente diferite, toate de la un acelaşi altul: identitatea înseamnă apartenență comună" [179, p. 9].

Structuri narative. Către *altceva* şi *altundeva*. Romanul *Zbor frânt* este, pe de o parte, o încercare disperată de închegare a unei identități personale autentice şi, pe de altă parte, o reconstituire a imaginii identitare etnice, ce a suportat consecințele mai multor ani de mutilare ideologică.

Ricœur consideră că între identitatea naratorului şi povestea pe care o construieşte acesta există o interdependenţă directă, de aceea „criza identităţii" lui Isai nu putea rămâne fără urmări la nivelul elaborării naraţiunii. Fraza labirintică, ramificată semnalează chestionarea permanentă a sinelui şi imperativul definirii identităţii neamului în derivă. Sondarea printr-o serie de experimente mentale mai multe direcţii rezultă într-o sumă de tensiuni aparent nerezolvate, amânate doar la nivel discursiv, dar acestea trădează miza identitară. Dacă e să dezghiocăm până la elementele esenţiale mai multe episoade ale romanului, vom descoperi aceeaşi structură care indică revizitarea, refacerea memoriei pentru repetarea, re-spunerea, reconfirmarea poveştii identitare.

Vectorii de gestionare a substratului de semnificare din romanul lui Vladimir Beşleagă conduc în direcţii antitetice: către *lumea de „dincolo*" – către *lumea „de aici*". Oscilările între aceste două lumi şi feluri de a ancora simbolicul în expresii de identitate personală constituie schema tuturor situaţiilor din roman, pe ea se profilează categoriile etice şi estetice, se conturează identitatea sau nonidentitatea.

Identitatea personală a autorului este un proces, o istorie, o aventură şi nimic nu ne permite să o fixăm la un moment oarecare al biografiei. Tendinţa de a găsi corespondenţe între evenimentele cărţii, viaţa personală a autorului şi conjunctura anilor au avut-o mai multe exegeze ale romanului *Zbor frânt* de Vladimir Beşleagă, acestea evoluând, de regulă, în lipsa unui principiu sistematic, de la interpretările impresioniste, tematice, biografice, psihologice la cele de ultimă oră, axate pe probleme de poetică. Unii cercetători şi-au focalizat atenţia asupra a *ce* spune scriitorul incomod sau, dimpotrivă, foarte „al nostru" despre timpurile totalitarismului, alţii au reuşit să depăşească limita perceptibilă a evenimentelor, căutând soluţia în puzderia de semnificaţii general-umane ale simbolurilor. Câteva sugestii în acest sens le-a oferit însuşi autorul de-a lungul anilor, cumulativ, în interviuri, conversaţii, articole, pe paginile unui *Jurnal*. Cu siguranţă, însă, potenţialul „păţaniei" romaneşti depăşeşte intenţiile autorului şi chiar revelaţiile sale de mai târziu. Odată fixat, textul artistic îşi revendică autonomia semantică şi se înrolează în competiţie cu creatorul său în ierarhia instanţei de semnificare.

Pentru majoritatea oamenilor, faptul de a-şi povesti viaţă este o operaţie extrem de riscantă, chiar şi atunci când ei au încredere în interlocutorul lor. Nici măcar cenzura comunistă nu a crezut, până la urmă, că istoria lui Isai a fost relatată doar de dragul unui imperativ pacifist, în spiritul literaturii din spaţiul sovietic al anilor '50. Fibra opozantă şi subversivă a autorului a fost numaidecât „deconspirată", datorită, în

primul rând, capacităţii textului de a trimite *altundeva* şi de a ne orienta către *altceva* decât ne-o poate spune direct. Sistemul de imagini obsesive, situaţiile rimate, personajele asemănătoare şi alte evidente relaţii interne ale textului sunt mecanisme în stare să declanşeze nelinişte şi curiozitatea cititorului.

„Zbaterea" lui Isai între două maluri a generat interpretările diferite de care s-a bucurat romanul din plin. Iată câteva din ele: „Ce-i cu acest personaj care se tot zbate într-un mal şi celălalt mal şi nu se astâmpără odată? – se întreabă un proletcult – Ce vrea să spună autorul despre tatăl lui, care a fost arestat într-o noapte, dus de nu s-a mai ştiut de el nimic? Ce apă era aceea de peste, care vorbi tata cu sora lui de dincolo, şi încă nu aşa, ci prin cântec, ca să înşele vigilenţa grănicerilor? (…). Toţi voi de acolo sunteţi nişte naţionalişti: şi Busuioc, şi Vasilache şi dumneata… Ce, nu pricepem noi că în cartea dumneatale nu e vorba de Nistru aşa cum încerci să mă convingi, de Prut este vorba, toţi numai peste Prut vă uitaţi…" [180, p. 67]; „Plasat între aceste două planuri, Isai se vede în faţa dilemei: ori învinge inerţia timpului şi se afirmă ca personalitate, ori, cum nu odată se întâmpla pe atunci, e răpus de timp şi degradează ca om. Opţiunea lui e pentru prima alternativă" [181, p. 496]; „Omul, nimerind în hăţişul întrebărilor şi problemelor existenţiale, merge pe firul călăuzitor al lămuririlor, dar se pomeneşte pe drumurile întrerupte „heideggeriene", întorcându-se mereu spre punctul de pornire" [182, p. 200]. Şi, în cele din urmă iată o posibilă interpretare propusă de autorul însuşi: „Sigur că lucrurile care sunt exprimate acolo – destinul rupt între două maluri de ape, între două forţe – este destinul nostru. E destinul supus sfâşierii, iar sfâşierea a dat acea sublimă formă de artă, care este tragedia, încă de la antici, de la Eschil şi Sofocle".

Dezacordul aparent al acestor viziuni asupra romanului, similitudinile cărora se exprimă totuşi prin relevarea opoziţiilor, se datorează funcţionalităţii limbajului artistic care trimite mereu către origini, către fondul simbolic conciliant al umanităţii, apt să ghideze descifrarea în labirinturile de semnificaţii. Căutarea identităţii corespunde autocomprehensiunii *Dasein*-ului, proces pe parcursul căruia subiectul primeşte confirmări sau dezminţiri la întrebarea angoasantă despre sensurile fiinţei. Iată de ce sensurile reconstruite fie de autor, fie de interpret se structurează pe o dialectică a contrariilor: iubire/ură, loialitate/trădare, nevinovăţie/culpabilitate, neprihănire/păcătoşenie, fraternitate/duşmănie, român/străin, malul drept/malul stâng etc.

Unităţile de acţiune la Beşleagă sunt structurate aşa, încât totul să semnifice şi să trimită către alte acţiuni similare, formând cu acestea o unitate de sens. Încercările desperate de a ajunge *dincolo*, către *altceva* caracterizează majoritatea gesturilor din roman: Isai-maturul intră sub apa Nistrului, pentru a trece dincolo pe *celălalt* mal, transgresând imaginar totodată şi apele timpului

către Isai-adolescentul, acesta, la rândul său, trece apa *dincolo* în speranța de a-l găsi pe Ile; tatăl comunică cu sora de pe *celălalt* mal; Timoşa iubeşte o fată de pe *cealaltă* parte a Nistrului; Ile caută caii *dincolo*; Lăstunii țipă pe panta opusă etc. Dar o plecare *dincolo* presupune, ca în mitul evocat de Platon, *Phaidros*, ireconciabilă revenire înapoi, *aici*: Isai-maturul, după ce suportă efectele memoriei traumatizante, revine *aici*, în prezent, la copilul său, pentru a-l ocroti în lumea *aceasta* imprevizibilă; Isai-adolescentul, rănit şi maltratat de nemți, se întoarce *aici* acasă (la acel moment – teritoriu „eliberat" de ruşi); imaginea paternă a ofițerului german este compromisă; Ile, drept mulțumire, pasează vina fratelui său; tatăl este exilat, îndepărtat şi mai mult de sora sa etc. Apa Nistrului marchează hotarul dintre „cer şi pământ", „zbor" şi „frângerea" lui, avânturile şi regresele ființei. Moştenitor al năzuinței eterne a omului către frumos şi adevăr, scriitorul îmbracă pe schema mitului inițiatic trama unei poveşti autohtone despre muritorii unui ținut care trebuie să se mulțumească cu puținele clipe de elevație. În pofida faptului că debutul romanului este tradițional, nenumărate indicii de pe parcurs ne trimit către o lume ce transcende evenimentul în fulgerări de revelație, etalând crezul autorului în funcția „metafizică" a artei.

Nararea acestor acțiuni au o finalitate persuasivă de informare-explicare a resorturilor „metafizice" ale identității. Miturile şi legendele revizitate răspund la întrebările „de ce existăm?", „cum să trăim?", constituind o *propedeutică a eticii*. Experiența de identificare implică o căutare fenomenologică, o continuă prezentificare narativă. Astfel se explică un alt „pachet de relații" ce alcătuieşte „legea structurală" a narațiunii romaneşti, inițiat în jurul conceptului de rubedenie. Doi frați estimează în mod diferit obligațiile față de familia lor: Isai a făcut totul, şi-a pus viața în primejdie pentru a-şi salva familia, pe fratele său, pe mama şi sora sa, Ile şi-a trădat conştient fratele cel puțin de trei ori: povestea cu caii a fost pusă, fără temei, pe seama lui Isai care a făcut un an de puşcărie pentru asta; dorința lui Isai de a-şi construi casa într-un anume loc („anume lângă casa părintească, în vale, mai aproape de apă") nu este realizată din cauza interpunerii fratelui său mai mic; Ile a ridicat mâna asupra fratelui său şi l-a „zgâlțâit", iar atunci când Isai, încercând să se apere, a lovit-o întâmplător pe mamă-sa, el n-a vrut „să-l ierte nici în ruptul capului". Mitul biblic despre Cain şi Abel (putem invoca aici şi trădarea „fraților etnici" din balada *Miorița*) este reluat, verificat în noile condiții ale povestitorului din secolul al XX-lea, pentru a-i valida încă o dată universalitatea.

Nucleele narative analizate mai sus asigură dinamica interioară a textului, structura trimite permanent către un dincolo al semnificației, transferând atenția

de pe *eveniment* (aventură) pe *idee* (semnificaţie). Sintagmatica şi paradigmatica „pachetelor de relaţii" permite a discerne inovaţia, asamblarea originală a acţiunilor din roman în raport cu toate codurile-scenariile narative sedimentate pe parcursul istoriei. Schemele miturilor universale şi indicii narativi ale interiorizării conturează *idem-identitatea*, cu alte cuvinte identitatea pentru *sine* şi prin *sine*. Textul lasă la vedere constante în care identitatea personală îşi găseşte sprijin, constante identificabile fie în inventarul de mituri naţionale, fie în acela al metaforelor obsedante. Imaginarul conotează relaţia cu Sine şi cu Celălalt, cu propria istorie şi cu miturile fondatoare.

Identitatea pentru *Celălalt*. Aflate în căutarea identităţii, personajele lui Vladimir Beşleagă, de regulă, se repliază spre interioritate şi devin „străini" pentru cei care sunt dispuşi a înţelege superficial realitatea. Personajul principal Isai nu este un aventurier în sensul romanului clasic, ci o persoană reflectoare, amintirile lui sunt totodată incursiuni în memoria omenirii, precum şi în imaginarul colectiv. Isai-maturul, Isai-adolescentul, Isai-fratele, Isai-fiul etc. sunt proiecţii ale identităţii care, deşi evoluează în timpul şi spaţiul naraţiunii, păstrează o anumită continuitate, asigurată de unitatea fiinţei revelate de memorie. Apelul la imaginarul colectiv consemnează căutarea *invariantului* transcedental care asigură permanenţa în timp a caracterului lui Isai şi a semnificaţiilor aventurii lui.

Totuşi, stând în faţa „oglinzii", naratorul îşi investighează iubirea de sine, dar şi de celălalt, formulându-şi identitatea printr-o permanentă verificare şi developare relaţională. Subiectul romanului se naşte şi din intriga ce îl leagă pe narator de Celălalt, care compune o temă importantă în povestea sinelui. Pentru ceilalţi membri ai comunităţii – sat, soţie, ruşi, nemţi - Isai este un *străin*, un spion, un trădător, un beţiv sau un „*cuminte*" de invidiat. Identitatea fratelui mai mare al Frăsânei se reflectă în cuvintele celorlalţi reflectori: soţie, fecioraş, bunel, mamă, Ile, căpitanul şi ofiţerul german, Timoşa, Bărboşu, Ochelărosu, trăinul venit în sat, gura satului, fără a fi dezvăluită pe deplin. Ambiguităţile persistă mai ales la nivelul apartenenţei naţionale. Polarizat între cele două puteri – ruşii şi nemţii – Isai îşi revendică o altă identitate, se află, vorba criticului proletcultist, cu privirea peste Prut, acolo unde îşi căuta tatăl său sora, bunelul său – rădăcinile, el însuşi – fratele.

Ipostazele dramatice şi dureroase ale înstrăinării de origine sincronizează cu cele ale (re)integrării de sine: „După aceea Isai, care simţea că parte din vină o poartă el, s-a îngropat şi mai adânc într-însul şi s-a închis mai pentru toţi. Poate chiar pentru toţi – şi pentru dânsul". După *închidere* urmează neapărat *deschiderea*,

or, identitatea nu poate căpăta obiectivitate fără contribuția comunității. Existența umană e condiționată de relațiile sociale (M. Bahtin). Relația cu *altul* este tot un indicator al identității personale şi narative, validată în relațiile dialogice *eu-pentru-sine*, *celălalt-pentru-mine*, *eu-pentru-celălalt*.

Subiectivitatea concepută narativ permite a contura identitatea în raporturile dialogice cu *altul*. Discursul omniscient al naratorului este subminat de „multiplicarea reflectorilor, a personajelor antrenate în elucidarea pățaniei, care îşi expun părerile”, creând incertitudini derutante. Formule cum sunt „parcă”, „părea”, „poate”, „dacă aşa a fost”, „auzise câte ceva”, „după cum vorbeau unii din sat”, „nu ştiu cum”, „nu se ştie”, „se năzare” etc. alimentează „o oarecare teamă, mai multe dubii în privința *exteriorizării* sau *interiorizării* lumii” [183, p. 41-42].

Naratorul romanului adoptă perspectiva personajului Isai la diferitele sale etape temporale, capacitatea lui de omniştiență fiind limitată (narațiune heterodiegetică conform tipologiei lui Jaap Lintvelt [184, p. 80]). Canalele de informație pe care le foloseşte naratorul sunt în mare parte ale autorului, a cărui identitate personală se articulează pe sine prin mijlocirea acestuia şi a celorlalte personaje. Zicem, în mare parte, căci universul fictiv proiectat de narațiune presupune un eventual dialog cu alte persoane (naratorul, personajele, cititorul), cu alte viziuni şi limbaje. Relația cu *altul* este la fel un indicator al identității personale a autorului. Iată, spre exemplu, fragmentul mult discutat al romanului care certifică existența relațiilor dialogice, presupunând voci cu atitudini distincte într-un singur cuvânt: „Şi or fi fost toate bune, dacă n-ar fi început să se despartă de nevastă-sa şi ba s-o trimită acasă la părinți, ba să se ducă el înapoi la mamă-sa, în casa cea bătrânească din vale, împărțind, se înțelege, şi copii – când unul îşi lua fata, iar celălalt băiatul, când aista lua băiatul, iar celălalt fata. Că apoi se întâlneau copii în drum ori la scăldat şi uitând care şi al cu îi, se duceau amândoi să întrebe de mama, iar mama îi trimitea la tata să-l întrebe şi ei se duceau… Până la urmă se adunau tuspatru la un loc şi trăiau iar, până la o vreme, când porneau din nou cu despărțirile. Şi mai totdeauna femeia îşi aducea aminte cât de *cuminte* a fost Isai pe când era băietan, şi zicea că nu degeaba a vrut să-l gâtuie mâne-sa, şi nu degeaba a fugit el peste front, că de astă parte totuna l-ar fi găbjit, şi că, poate, era mai bine dacă nu-l mânau valurile la mal.” Debutând cu o partitură pe cel puțin două voci (a naratorului şi a lui Isai), enunțul etalează, spre sfârşit, o orchestrare polifonică (vocea femeii, a mamei, a satului…). Totul pentru a prezenta un personaj care iese din cadrele normalului, opozant şi rezistent la presiunile Puterii. În acest sens, acel „*cu-minte*” îşi etalează aşa-zisele „şopârle” care sunt capabile să inițieze dezbateri mai ales privind identitatea

națională. Ascuțind urechea, vom auzi în tot romanul mai multe voci solidare în problema apartenenței naționale şi culturale, narațiunea luând configurație polifonică. Romanul ne apare din acest moment o scenă în care interlocutorii îşi negociază o viziune împărtăşită asupra realității unor ani dificili pentru locuitorii acestui ținut.

Această abordare ne permite a identifica un *model al carnavalescului* care reprezintă pe axa temporalității istorice un *timp al crizei*. Cu acest model Vladimir Beşleagă se înscrie în literatura est-europeană a anilor '60-'70 care a generat cultura subversivă aducând cu sine şi construcția utopică. Personajul-erou Isai este o figură profetică din subterana marginalizaților a căror țintă este Centrul; ei sunt „cavalerii utopiei" [185, p. 21], având o bizară măreție, chiar dincolo de superficialitatea pitorească. Carnavalescul prezentat de figura lui Isai defineşte creația ca pe o formă de exprimare a adevărului neoficial. Măştile lui Isai nu sunt doar o ocultare şi disimulare, ci şi un joc liber de ambiguități. Ambiguizarea produce o comunicare fertilă între ficțiune şi realitate.

Odată încorporată în narațiune, povestea personală intră în dialog cu poveştile altor creatori, cu care eul personal are afinități, „împrumutând" inevitabil ceva din felul cum acestea îşi organizează narațiunea de sine. Recunoaşterea puterii modelelor şi asumarea lor în spațiile literaturii reprezintă o permanentă încercare a definirii identității de sine vizavi de marile momente ale literaturii române şi prin raportarea la modelul canonic al celuilalt, aparținând altei culturi. În linii mari, am mai spus-o, romanul lui Vladimir Beşleagă intră în relații dialogice cu toate „poveştile" de căutare a identității din secolul al XX-lea, semnate de maeştri ai genului. Să luăm cel puțin autorii cu care are afinități în abordarea temei războiului – Liviu Rebreanu, model românesc şi Louis-Ferdinand Cèline, pe dimensiune franceză. În consonanță cu aceştia, scriitorul basarabean frustrează percepția tradițională a războiului ca spațiu de manifestare a eroicului şi refuză demagogia searbădă, mascarada falsă, gesturile emfatice legate de acest subiect. Pentru intelectualii filozofi, care au trăit experiența pe viu, războiul nu e decât un tragic, lipsit de măreție şi dezgustător complot împotriva vieții umane şi, implicit, împotriva oricărei identități. Alături de scriitorii invocați, Vladimir Beşleagă reprezintă un moment tulburător al conştiinței umane din acest secol tragic.

De remarcat că autorii asimilați sunt exponenții democrației şi ai umanismului generos indiferent de naționalitate, confesiune, moment istoric etc., ei reprezentând abateri de la direcțiile conservatoare ale literaturii oficiale. Modelele acumulate înnobilează polifonia romanului, îi lărgesc spectrul problematic, iar identificările şi respingerile, dedublările, reduplicările infinite generează posibilități stilistice nelimitate.

*

Identitatea narativă a romanului lui Vladimir Beşleagă profilează o permanentă construcţie de caracteristici şi apartenenţe simbolice care marchează limitele variabile între două extreme: *aici–dincolo*, *eu–tu*, *sine–altul* etc., a căror incidenţă creează multiple semnificaţii. Oscilarea infinită între aceşti poli incită coeziunea atât de necesară fiinţei.

După mai multă vreme de înstrăinare naţională şi culturală, profitând de timpul scurt al unei relative destinderi, scriitorii din Basarabia anilor ’70 s-au pomenit iarăşi în situaţia să-şi prezinte indirect, la ei acasă, apartenenţa la spaţiul identitar. Scriitura pentru mulţi dintre ei, exilaţi în propria ţară, a însemnat singurul mod de fiinţare, posibilitatea de proiectare a convingerilor ideologice şi simbolice, generatoare de mărci ale identităţii şi exprimând un punct de vedere colectiv. *Zbor frânt* constituie expresia acestei reluări sisifice de recuperare imaginară a identităţii unui popor pe cale de a se pierde.

Schimbarea din strajă de Vitalie Ciobanu: problema autenticităţii dialogului în literatură

Un popas „între”. Cheia romanului *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu o constituie acel „Popas între două capitole”, în care se practică o *literatură a deziluziei* sau, altfel spus, o *metaliteratură* în sensul denudării procedeelor prin care literatura îşi dovedeşte specificul ei ca artă şi prin anularea, demolarea inerţiilor reprezentării mimetice de tip realist [188]. Acest „popas” e un bun prilej pentru a cunoaşte opţiunile estetice ale autorului, reflecţiile lui personale nevoalate asupra morfologiei actului de creaţie şi, totodată, un imbold pentru relectura, dintr-o altă perspectivă, a celorlalte capitole, a căror receptare, de altfel, şi la prima parcurgere a textului a fost bruiată permanent de o sensibilitate neobişnuită pentru un roman istoric tradiţional.

Ruptura de cadru este un fel de *jurnal al scriiturii* ce indică o *poetică a autoreflectării*, mai mult sau mai puţin vizibilă şi în celelalte părţi ale romanului. Din fragmentul dat aflăm, în primul rând, că „tehnica propriu-zisă, procedeul «evadării» din pagină, al flash-backurilor, ruperilor de ritm ş.a.m.d., se sprijină deja pe o întreagă bibliotecă, după cum în templul Thaliei, bunăoară, scena demult a ingurgitat spectatorii”, această declaraţie, în fond, determinându-ne să ne deplasăm atenţia de pe realitatea istorică pe problemele literaturii. În această ordine de idei, ar însemna să căutăm referinţele textului, mai degrabă, prin romanele consacrate care şi-au preluat subiectele din istorie, decât să scotocim febril în manuale şi enciclopedii, cu scopul de

a disocia cadrul riguros al faptelor de produsele ficțiunii. Dacă privim astfel lucrurile, avem de a face cu o literatură cu gustul mai mult al bibliotecii decât al lumii reale, cu o borgesiană *literatură din literatură*, *literatură de grad secund*, cu o reciclare a deja-scrisului, iar subiectul şi preocupările tematice urmăresc, mai degrabă, *reflecția asupra condițiilor ficțiunii* decât reconstituirile fidele ale evenimentelor ce țin de sfârşitul domniei lui Grigore Ghica-voievod[1] sau analiza dilemelor general-umane. Reiese că *Schimbarea din strajă* denotă, mai curând, o imaginație doritoare de schimbare a realității romanului decât o desfăşurare epică pe o temă fixată, istorică sau o dezbatere etică, deşi nu le exclude nici pe acestea.

Într-adevăr, „flashul proiectat între două capitole" este o lovitură asupra desfăşurării normale a epicului, o ruptură şi o suspendare a planului narativ. Inserția pasajului metaficțional bulversează capacitatea de receptare a cititorului, care miza pe ordinea şi evoluția cronologică a subiectului unitar „de până", îl descumpăneşte şi îl trimite din nou la începutul romanului, care acum începe să fie văzut ca un câmp de coexistență simultană a mai multor lumi în desfăşurare sincronică, pe mai multe paliere – de la cel fizic la cel estetic şi invers. Abordarea aventurii lui Toma Albuleț şi ca o *ficțiune despre ficțiune* (*metaficțiune*) ar pune punct discuțiilor privitoare la apartenența romanului la vreo paradigmă narativă tradițională şi l-ar integra, cum se cuvine, experimentelor Noului Roman Francez şi ale prozei optzeciste româneşti. Sincronizat cu modificările structurale privind tratarea ficțiunii în postmodernitate, romanul lui Vitalie Ciobanu este una dintre primele şi puținele încercări, în spațiul pruto-nistrean, de scriitură lansată în vria ocurenței şi autogenerării.

În al doilea rând, spațiul „între două capitole" denotă spiritul eminamente democratic al autorului înscenând un dialog *supra*-, extraliterar cu eroii săi. Evadând din pagină, personajele devin egale în drepturi cu el şi, în scurtul timp acordat expunerii libere, încearcă disperat să-şi legifereze autonomia vocii în registrul polifonic al romanului. Tema dezbaterii este tocmai problema posibilității unui astfel de dialog în lumea romanului ce presupune libertate existențială şi ascultare reciprocă a creatorului şi a protagoniştilor săi. „Vei putea garanta, îl întreabă autorul pe unul dintre personajele romanului, părintele Vladimir, că ei (eroii – *n. a.*) se vor implica firesc după aceea în țesătura narativă, că vor reveni uşor la condiția lor obişnuită. (…) Vei putea garanta că cititorul, în ciuda opiniilor tale asupra literaturii moderne, va fi în stare să se întoarcă la aceeaşi măsură de… proză, de *până*, să-ți înțeleagă corect gestul?. (…) Eşti sigur că tu însuți vei fi capabil să intri în vechea albie, să-mbrățişezi

[1] Romanul surprinde o secvență din istoria Moldovei pe timpul domniei lui Grigore Ghica-vodă al III-lea, care s-a terminat cu asasinarea lui de către turci la 12 octombrie 1777, pe motiv că ar fi uneltit împotriva Porții Otomane.

vechiul stil, vechile unelte?" Aici, în acest spațiu „între", personajele ilustrează viziuni diferite asupra statutului autorului şi al eroilor şi, totodată, reprezintă poziții axiologice distincte. Trecute de hotarul „popasului", ele riscă în permanență să fie obiectivate, să devină simple artefacte ale narațiunii. Pe de o parte, personajele contestă autoritatea oricărei instanțe, pe de alta, sunt mereu supuse manipulării ludice. Şi, dacă pericolul condiționării auctoriale se mai poate evita, voința imaginației textuale, a „creatorului suprasenzorial", va fi mult mai greu de înfruntat. Discursul lui Toma Albuleț, cel al părintelui Vladimir, dar şi cel al lui Alexa şi al lui Iordache Balş reprezintă faimoase descrieri ale dialogului dramatic al ființei umane ipostaziate între dorința avidă de libertate existențială şi conştientizarea imposibilității realizării depline a acesteia în cadrul scriiturii.

Ne punem întrebarea dacă autorul, prins şi el în mrejele *marelui Text infinit*, reuşeşte să păstreze în spațiul romanului acel gen bahtinian de comunicare între vorbe şi gesturi, „autentica şi profunda comunicare ce are loc pe nevăzute, pe nesimțite", susținută de părintele Vladimir, vocea care propagă „conştientizarea individuală a unității lumii romaneşti" ca alternativă la unitatea impusă de o instanță autoritară. Extrasă din „popas", replica personajului se arată relevantă în vederea lecturii romanului:

> „Adevăratul contact e numai cel dintre idei, grupate în concepte de existență. Aşa cum, de pildă (dar iarăşi nu impun nimănui părerea mea), noi doi, un preot de țară şi-un stăpânitor de moşii, înfățişăm două alternative, două modalități ale unității şi statorniciei romaneşti: Balş – una mai «eficientă», mai dură, plin aplicarea constrângerii şi cultivarea obedienței față de stăpânul care «ştie» şi asigură această necesară coeziune a mulțimii acaparate de instincte rudimentare, de mediocritate şi interese meschine (şi să ne ferească Domnul de o asemenea unitate!); şi eu – posibilitatea mântuirii şi a libertății individuale. Mai precis, conştientizarea individuală a unității, înțelegerea şi asumarea ei liberă. (…) În timp ce în raza vizibilității polemica de *ideologie* dintre noi doi se traduce – pentru percepția comună, în cadrul căreia pot fi angajați oamenii – într-un conflict în jurul moşiilor: pe de o parte, puterea concentrând pământurile şi deci şi oamenii într-o mână, pe de alta – libertatea individuală prin asigurarea unei *baze funciare* a libertății".

Am putea oare întrevedea, dincolo de convenția artificialității dialogului în artă, opțiunea lui Vitalie Ciobanu pentru dialogul autentic între spiritele libere pentru care pledează evlaviosul părinte? Putem vorbi despre faptul că mixajul abil al discursurilor alogene şi ale diferitelor tipuri de limbaj, reciclarea convențiilor romanului istoric şi ale literaturii confesiunilor este dovada unei *imaginații dialogice* a autorului, nu numai un principiu al scriiturii ca proces? Constituie manipularea conştientă a structurilor

ficționale şi un dialog între ideologiile, crezurile poetice şi pozițiile axiologice ale unor persoane diferite? Şi ultima în şirul acestor întrebări: reuşeşte dialogul din popasul invocat să introducă în celelalte părți ale romanului o *perspectivă dialogică asupra lumii*?

Tehnica de „transcriere a realului" în dialoguri. Potrivit lui Mircea Nedelciu, apariția autorului în interiorul textului literar are un efect de sporire a autenticității comunicării, acest procedeu „renaturalizează dialogul şi potențează unele funcții sociale ale artei literare" [54, p. 287]. Comunicarea de la egal la egal, în acelaşi plan ontologic, a autorului cu personajele sale reproduce dialogul din natură fără a-l distorsiona prin literaturizare şi, totodată, e în armonie cu gustul estetic descentralizator: „Existența în textul literar a unui număr de propoziții ce aparțin în exclusivitate autorului (cu numele propriu), adică negestionate din punctul de vedere al autenticității de niciun personaj, face să dispară autenticitatea globală sau o pune în dubiu. Propozițiile «puse pe seama» celorlalte personaje (inclusiv naratorul şi vocea auctorială) nu vor mai fi, în acest caz, părți gestionate din autenticitatea globală (a autorului), ci vor fi autentice. Ele vor părea acum citate din discursul unor personaje reale şi adesea vor fi chiar asta, cazul transcrierii mot-à-mot a unui dialog din natură nemaitrecând în afara «literarului». Documentul, actul, transmisiunea directă a unui eveniment petrecut în realitate pot intra în economia textului literar unde nu vor mai fi «transfigurate artistic», ci **autentificate**" [54, p. 287]. Reinserarea în text a unui autor vulnerabil, ezitant este dovada „umanizării scriitorului dintr-o *persona* abstractă într-o persoană, o «prezență vie în text» [23, p. 22]. La fel se schimbă şi statutul personajului, „întrucât propozițiile ce-i erau atribuite nu mai sunt decât urme în text ale unor persoane reale". Astfel că între autor, persoana de la originea personajului şi cititor se stabileşte o relație democratică şi „ceea ce-i revine de făcut fiecăruia este un act autentic" [54, p. 287]. Afirmarea noii autenticități a dialogului interpersonal este în deplină înțelegere cu programul „Noului antropocentrism" lansat, în literatura română, de generația anilor '80, conform căruia scrisul literar „devine consubstanțial cu numeroase alte activități sociale din societatea în care el se produce şi, prin faptul că autentifică orice lectură, este angajant" [54, p. 288]. Acceptând condiția de egalitate a tuturor participanților la dialog din spațiul romanului, nu ar trebui însă să-l privăm pe autor de perspectiva întregului, atribuindu-i acest privilegiu în exclusivitate Textului infinit, realității intertextuale. Structura de suprafață ascunde una de adâncime, mai importantă decât intertextualitatea însăşi, care dezvăluie caracterul intersubiectiv, dialogul interior dintre autor şi celălalt.

Noua relație dintre autor şi personaj în textul literar modifică şi statutul cititorului, care este scos din moleşirea „lecturii-torpoare" şi determinat să-şi

pună întrebări, să acceadă la un alt palier al „lecturii-întrebare" a textului. Reuşita unei proze depinde de măiestria autorului „de a provoca întrebarea în aşa fel încât ea să coincidă sau să se asemene cu o întrebare pe care cititorul şi-o pune deja înainte de a citi textul" [54, p. 288]. Pentru a seduce cititorul şi a-i stârni curiozitatea necesară de a participa activ în acţiunea semnificării, autorul trebuie să-i anticipeze orizontul de aşteptare, care se află întotdeauna în relaţie directă cu ideologia timpului. Documentele, transmisiunile directe, citatele, expresiile argotice vor menţine legătura naturală cu mesajul autentic aparţinând unor persoane reale şi, totodată, istoriei culturale a umanităţii. Amplasarea în acelaşi plan temporal-valoric a discursurilor autorului, a persoanelor reale, a ideologiei timpului şi a cititorului care îşi pune întrebarea asigură „dialogul natural", care este „înţelegere în vederea acţiunii" tuturor participanţilor. „Astfel, susţine Mircea Nedelciu, parafrazându-l pe Bahtin, recâştigăm poziţia naturală din lume, unde tot ce se află la un moment dat în percepţia şi conştiinţa unui punct fix se află în dialog" [54, p. 289-290].

Ei bine, suspansul-surpriză a reuşit să ne suscite curiozitatea, să ne inoculeze mistuitorul suflu al interogaţiei. Ambiţia noastră de cititor determinat să înţeleagă ne îndeamnă spre începutul romanului, pentru o nouă avansare în text în speranţa eventualelor răspunsuri. La sugestia personajului din roman vom căuta, mai întâi, să înţelegem cum apar ideologiile „în raza vizibilităţii" şi în „percepţia comună", cu alte cuvinte, vom identifica *vocile* cele mai auzibile în roman şi apartenenţa lor la un tip de discurs romanesc. Reprezentând, pe de o parte, o percepţie temporală şi spaţio-senzorială diferită (un cronotop) şi, pe de alta, una dintre marile unităţi narative constituite istoric, vocile creează *polifonia autentică a romanului* despre care vorbea Bahtin. Şi, pentru că din perspectiva paradigmei actuale nu ne mai interesează adevărurile „de-a gata", vom urmări capacitatea autorului de a mânui cu oarecare spontaneitate aceste voci în vederea instituirii dialogului generator permanent al semnificaţiilor general-umane. Ne va interesa disponibilitatea dialogică a textului, „adresabilitatea", structura lui de apel.

Operaţia de identificare a vocilor într-un roman este o aventură precară. S-ar părea la prima vedere că romanul *Schimbarea din strajă* este scris în cheia convenţiilor balzaciene şi că naratorul suplineşte funcţiile autorului de a povesti. După câte am văzut, aceste iluzii de obiectivitate globală a unei autoritare şi inabordabile instanţe supraindividuale se spulberă, mai întâi, cu sesizarea vocii autorului din subsolul romanului, consemnat prin acea notiţă „(n.a.)" şi, mai apoi, definitiv, la lectura popasului abisal. Mai mult, *metalepsele autorului*, voalate şi totuşi frecvente în discursul indirect liber, indică şi prezenţa implicită a vocii auctoriale în interiorul

lumii pe care el o scrie. Aparența unor instanțe narative relativ constante de-a lungul unor capitole (vocea naratorului din prolog şi capitole; a autorului din capitolul XII şi din subsol; a personajelor din „popas…") este permanent bulversată şi de intervențiile altor voci, a căror intrare în scenă are loc fără nicio indicație compozițională. Vocea naratorului, a lui Toma Albuleț, a părintelui Vladimir, a boierului Iordache Balş, a ispravnicului de Lăpuşna Grigore Dârzu, a morarului Alexa, vocile țăranilor din Măgura Branului etc. coexistă în spațiul întregului roman. Fiecărei voci îi corespunde o anumită viziune asupra lumii şi asupra literaturii, fiecare voce evoluează în registrul propriu de limbaj şi se înscrie cu acest repertoriu într-o anumită tipologie de gen. Astfel, personaje cu psihologii, feluri de a gândi şi limbaje diferite, aparținând unor planuri temporale şi spațiale diferite, intră într-un fel de **dialog imaginar** care creează unitatea stilistică relativă a romanului. Faptul atestă toleranță în spirit postmodern față de procedeele literare marcate istoric sau categorial.

Vocile romanului. Vocea naratorului adoptă în roman multiple registre, în funcție de personajul intrat în acțiune. În *Prolog* el are vocea unui bătrân povestitor al unei lumi demult apuse şi obscure, ai cărei locuitori privilegiați nu pot fi decât hermeneuții semnelor criptice ale realității, „cei care cunoşteau ştiința miraculoasă de a le aduna pe mai multe la un loc, găsindu-le tâlcul ascuns, pentru a fi legate şi tălmăcite fiecare în parte". Mai ales că „semne în acea toamnă se iveau dintre cele mai felurite şi ciudate", printre care imaginea apocaliptică a omorului unei femei cu un copil în brațe în chiar incinta bisericii şi arderea din temelii a altor câtorva biserici, erau cele mai înfricoşătoare şi mai inexplicabile. În mod normal, primul eroul intrat în acțiune descinde din lumea mistică a textelor religioase. Figura abia perceptibilă a sihastrului („mogâldeața îngheboşată în colțul cel mai din fund al încăperii") este învestită cu o voce ecleziastică, conturând o perspectivă sceptică şi epicureică asupra cunoaşterii şi a existenței:

> „Zadarnică aşteptarea să cunoaşteți într-o zi răspunsul la întrebările şi neliniştile voastre, tainele se vor înmulți. Iar raza adevărului o să se stingă, şi va trebui să ajungeți la fundul puțului ca să vedeți stelele ziua, când e prea multă lumină ca să mai desluşiți şi altceva decât pe voi. Zadarnică suferința, dacă ea vă apleacă mai tare grumazul şi vă apropie de noroiul în care sfârşesc toate nădejdile şi mângâierile copiilor voştri, născuți spre a vă purta crucea şi blestemul mai departe. (…) Vă mor copiii, se prăpădesc semănăturile şi pomii îşi pierd roadele când pajura neagră se roteşte peste lume. O hrăniți voi cu lăcomie, cu minciună şi răutate, cu pizmă şi duşmănie şi-apoi, când vine urgia, jeliți smulgându-vă părul din cap şi blestemându-vă soarta".

Limbajul acuzator din *Cărțile profetului* este readus în planul romanului pentru a pregăti terenul confesiunilor şi al explorărilor arheologice pe verticală. Registrul povățuitor, de propagare a îngăduinței, a răbdării şi a reîntoarcerii la origini, care trebuie căutată „în sufletul vostru, acolo unde păstrați amintirile şi visele neîntinate", în „icoanele sfinte şi dragi", este preluat mai târziu de părintele Vladimir, a cărui moarte tragică în a doua parte a romanului anunță, într-un fel, sfârşitul lumii dominate de fiorul metafizic şi, poate, în sens postmodernist, căderea marilor narațiuni. Dar până atunci povestea se desfăşoară, începând cu primul capitol, în albia convențiilor romanului istoric modern, în genul pânzelor istorice sadoveniene, având un narator care realizează o descriere dintr-o perspectivă variabilă, oferită când de un punct fix aflat la înălțime, când de unul plasat în interiorul personajelor.

Perspectiva panoramică şi desfăşurarea coerentă, echilibrată, cronologică a acțiunilor narate, specifice tipului de roman tradițional de aventuri, ne permite să urmărim oarecum subiectul, a cărui reconstituire este permanent bruiată de vocea care evoluează în registrul romanului psihologic modern. Într-o duminică de toamnă, căpitanul Toma Albuleț lasă Iaşiul, cetatea de scaun a Moldovei, pentru a duce scrisori serdarului Sorocii şi Orheiului, precum şi altor boieri din ținuturile de răsărit. Însoțit de câțiva ortaci, el străbate drumurile Lăpuşnei, fiind, la un moment dat, martorul unei scene în care câțiva oşteni urmăreau cu insistență doi țărani. Aflând că aceştia erau învinuiți că au dat foc hambarelor boierului Mârza Cremene şi că urmau a fi duşi spre judecata dură a acestuia, tânărul le ia apărarea, inițiind o adevărată anchetă polițistă ambiguă şi neterminată. De aici înainte destinul lui se va lega implacabil de cel al țăranilor. Pentru un timp, povestea lui Albuleț este întreruptă pentru a fi adusă în plin plan vizita ispravnicului ținutului Lăpuşna, Grigore Dârzu, la conacul stolnicului Iordache Balş, omul care „semăna vânt, în timp ce furtuna o culegeau alții" şi care, „chiar dacă trăia la țară, avea numeroşi prieteni şi oameni de credință la Iaşi şi în alte locuri de decizie". Ispravnicul îi aduce boierului ştirea unui complot al rudelor acestuia din urmă împotriva domnitorului, cu intenția de a-l şantaja.

Totodată, Dârzu nu pregetă a-i aminti şi de faptul că domnitorul le făcu parte țăranilor din Măgura Branului, întorcându-le pământurile pe care stolnicul Balş le însuşi după ce aceştia nu-şi putuse-ră achita birurile. Între timp, Toma Albuleț îi aduse scrisoarea serdarului de Orhei şi Soroca cu poruncă de la vodă să prigonească boierii trădători, dar se pomeni martorul unei scene din care înțelese că şi acesta făcea parte din haita complotaşilor. Capitolul IV ne introduce în mijlocul țăranilor din Măgura Branului, adunați la crâşma lui Moise pentru luarea unei decizii referitoare la cererea lui Balş de a plăti birul în măsură dublă. După o scurtă jubilare a dreptății făcute de vodă, țăranii sunt iarăşi măcinați de nesiguranță. În centrul

sătenilor, părintele Vladimir face încercări disperate pentru menținerea încrederii răzeşilor în puterea voinței domneşti. Discursurile sale creştine reuşesc să modereze pentru un timp spiritele ațâțate: „Calea noastră se cuvine să fie mai dreaptă şi mai deschisă – în unire şi cu stăpânire de sine lucrând pentru ce-i al nostru, căci a spus Iisus spre luminare ucenicilor Săi: «dar cine va răbda până la sfârşit, va fi mântuit»". În capitolul următor narațiunea reia firul călătoriei lui Toma Albuleț, însoțit de un vechi prieten pe nume Alexa care, după cum se va afla mai târziu, se făcea vinovat de înşelarea țăranilor măgureni într-o afacere cu făina acestora. La Lăpuşna, Toma se întâlneşte cu un grup de țărani din Măgura care îi mărturisesc trista lor poveste despre ignorarea hrisoavelor domnitorului şi trădarea morarului Alexa. Lovitura îi provoacă lui Albuleț prima criză şi în următoarele două capitole (VII-VIII) asistăm la un spectacol oferit de reculul eroului în memoria proprie, finalizată cu o defulare confesivă în fața părintelui Vladimir. Implicarea lui Albuleț în problema măgurenilor este atât de profundă, încât acesta îşi neglijează datoria față de domnitor.

Discuția cu fostul său tovarăş de haiducie nu-i reuşeşte, la întoarcere este atacat de un necunoscut, după care este nevoit să se reabiliteze multe zile în şir în casa părintelui Vladimir. Între timp, vine şi vestea morții lui Gica-vodă, zădărnicind toate acțiunile lui Albuleț în vederea obținerii dreptății pentru țăranii din Măgura. Vestea îi declanşează a doua criză, zguduirea profundă îl determină să „revizuiască" întâmplările, „să se desprindă de sine şi să se privească de la o parte". După o lungă convorbire cu părintele Vladimir, alege să lupte în continuare pentru cauza măgurenilor. Tratativele cu boierul Balş eşuează şi pregătesc terenul pentru catastrofa din ultimul capitol. Boierul este pedepsit, însă la întoarcere țăranii îşi găsesc satul ars până în temelii. Privirea acuzatoare a femeilor înnebunite de durere îi provoacă eroului sentimentul de culpabilitate şi, în consecință, prăbuşirea definitivă.

Povestea înşirată de narator e un soi de „literatură de frontieră" [189, p. 241-273], balansând între documentul istoriei şi produsele ficțiunii. Frontiera însă este extrem de incertă, căci penetrația subiectivității în tratarea istoriei este evidentă. Modelul acesta de hibridizare trebuie căutat în cronicile moldoveneşti şi intenția de reciclare este vizibilă: „Era domn milos Ghica-vodă, cu ureche la nevoile țării şi ale omului sărman, de aceea n-aveau ochi să-l vadă boierii şi-i urzeau scoaterea din scaun. O parte fugiseră peste Nistru, de unde trimiteau pâri la împărăție, nădăjduind să-i grăbească mazilirea. Zurbele foloseau numai duşmanilor din afară şi-n primul rând turcilor, care se hăiniseră de tot după pierderea războiului şi sfâşierea Moldovei. Vodă hotărâse prinderea şi pedepsirea vânzătorilor, asta ar fi băgat frica şi în alți boieri, ce nu trecuseră încă fățiş de partea fugarilor". Scriitorul nu are preocupări arheologice, nu acordă spațiu pentru descrieri minuțioase ale epocii cu amănunte de arhitectură şi costume, morală etc.

Puținele fragmente de evocare a faptelor reale de pe timpul domniei lui Ghica-vodă sunt pretexte pentru a justifica o temă etică universală. Prin deplasarea accentului de pe aventura eroului pe trăirile lui interioare se transcende condiția de literatură istorică în favoarea permanentului. Toma Albuleț este mânat de un destin pe un traiect prestabilit, aventura lui indică traseul meandric al accederii într-o lume în care ființa îşi poate recăpăta integritatea. Deplasarea într-un spațiu limitat, sondările psihanalitice în tainițele sufletului, semnalele oculte (moartea tovarăşului în drum spre boierul Mârza, imaginea călugărului care „apărea în clipele cele mai grele, cele mai primejdioase sufletului său", arderea bisericii, pajura neagră etc.), dispuse teleologic astfel încât să anticipeze, ca la Marin Preda, o scenă din viitor, sunt ingredientele romanului inițiatic modern. Semnele prevestitoare, premonițiile şi amestecurile providenței creează o atmosferă brumoasă, onirică şi instalează un fel de „realism magic" în stare să asigure deliciul interpretărilor hermeneutice.

Oscilând la frontiera a două tipuri de roman, doric şi ionic, ca să folosim clasificarea lui Nicolae Manolescu, naratorul intră în dialog cu **vocea autorului**, care reprezintă un alt tip de narațiune. Inserția în text a ființei reale, biografice a autorului, imediata lui apropiere prin viață şi limbaj de lumea romanescă provoacă acea nedumerire apărută la prima lectură. Orice realitate a romanului este percepută intens şi trecută prin conştiința critică a unui intelectual contemporan. Cu greu ne putem imagina că un tânăr căpitan de oşti din secolul al XVIII-lea ar putea gândi sau vorbi în aceşti termeni, făcând din propria sa retorică un spectacol:

> „Transferurile de realitate (le putea considera şi altfel) îl nelinişteau nu atât prin frecvența lor, cât printr-o infidelitate manifestată față de anumite episoade concrete, pe care le invocau – şi el înțelegea că nu se reproduce după cum a fost, că intervin frânturi din alte scene şi întâmplări, de parcă în interiorul acelor sertare se produsese o fermentație bizară şi conținutul lor îşi schimbase alcătuirea, dezvăluind structuri necunoscute şi imprevizibile pentru conştiința proprietarului edificat; insinuând elemente ale contingentului, cum unele detalii ale convorbirilor sale cu gazda, fragmente suprapuse în chip neobişnuit – *palimpseste* surprinzătoare, în care lucruri casate sau mânate adesea voit sub patina nepăsării, tresăreau în lumina divulgatoare, degajată din cea mai nefirească, dacă nu incompatibilă vecinătate de chipuri, vorbe, împrejurări tulburând certitudini, jenând aranjamente, instituind convenționalul în rosturile multor gesturi considerate semnificative, şi anulându-l în alte cazuri ca mijloc separator şi sursă de artificiu".

Nu e greu să recunoaştem, în acest fragment, problematica şi tenta teoretică a tinerilor scriitori din generația anilor '80. Asumarea lucidă a trecutului, conştiința

unor arhetipuri culturale suprapuse, dedublările şi structurile abisale instalează dimensiunile romanului reflexiv sau metaficțiunea, acel tip de narațiune ce generează semnificații în jocul narativ, reflexiv şi autoreflexiv. Vocea autorului capătă identitate prin abordarea temelor predilecte ale postmodernismului literar: autoreflexivitatea sau legătura dintre ficțiune şi istorie. Din interiorul discursului contemplat, aceasta intră în relații de dialog cu alte feluri de a gândi realitatea romanului. Aceasta explică eclectismul stilistic şi ambiguitățile ce îngreunează configurarea vreunei concluzii referitoare la apartenența tipologică a romanului.

Cert este că Vitalie Ciobanu are sensibilitatea prozatorilor optzecişti care s-au definit printr-un tip nou de raportare a eului auctorial față de lume şi de text, față de viață şi de literatură. Revenirea eului auctorial în contingență, în lumea concretă a romanului, e o inextricabilă fisură pe care o creează realul în imaginar. Tehnica includerii asigură transmisiunea directă a observațiilor, senzațiilor, gândurilor, pozițiilor axiologice, prin concursul lor viața intră în literatură. Trăirile ființei biografice face cu literatura, ca pe „Banda Möebius” [190, p. 27-29], o singură suprafață. Astfel că, sub imperiul indeterminării, lumea romanescă nu e „nici falsă, nici adevărată”, ea se mişcă „între existență şi non-existență”, într-o zonă a *liminalului*, în care frontierele dintre realitate şi literatură, dintre lume şi text, sunt mereu transgresate.

Noul tip de atitudine a eului repune în discuție individualul pulverizat de criza modernistă. Intrarea autorului în text se face cu *intenția* de a veni cu o *replică* în cadrul comunicării existențiale, care urmează a fi fixată textual. Textualizarea „răspunsului” impune, dincolo de originalitatea de abordare a unei teme general-umane, necesitatea recuperării depozitului cultural existent. Preocuparea pentru transmisiunea directă a dialogului „natural”, „high fidelity”, ca să folosim calificativul lui Nedelciu, este întotdeauna secondată de alternarea lucidă a limbajelor consacrate istoric. Astfel că suntem determinați să căutăm şi o **voce care reprezintă discursul textualist**, una care să vorbească în registrul teoreticienilor din jurul revistei *Tel Quel*. Această voce promovează dimensiunea autoreflexivă a prozei, lăsând să se înțeleagă că traseul lui Toma Albuleț corespunde permutărilor sintactice ale narațiunii prevăzute de legile interne ale textualizării. Şi dacă, în capitole, această voce se pierde printre altele, atunci în „popas” ea este atribuită deschis „creatorului suprasenzorial”, acelei instanțe textuale care manipulează suveran toate discursurile romanului, dacă nu cumva e vorba de „Marele Bibliotecar” borgesian[1]. Transcendența textului face din autor un

[1] „Şcoala de la Viena consideră metafizica o ramură a literaturii fantastice. Această aserțiune îi indispune pe metafizicieni şi îl binedispune pe Borges: cărțile lui abundă în jocuri metafizice. În realitate, eu cred că Borges vede totul sub aspect metafizic: a făcut ontologia jocului de cărți *truco* şi teologia crimei de mahala; ipostazele realității lui obişnuiesc să fie o Bibliotecă, un Labirint,

simplu personaj jucând rolul unui scrib pornit pe experimentări: „Pe când aspirația mea este să devin un familiar, un element al ei, să fac să stăpânească ea, această lume închipuită peste mine, şi dacă mă gândesc bine, chiar aşa a fost”. S-ar crede că singurul conținut de comunicat al ficțiunii istorice ar fi ficțiunea însăşi, că avem în față o invitație în imperiul „simulacrelor”, dar ambiguitatea şi nesiguranța afirmărilor stârnesc semne de întrebare. Palpitul vieții şi realitatea vocii auctoriale sunt prea evidente ca să nu atribuim acest roman în exclusivitate tipului de literatură abstractă şi izolată de concret, investigată de teoreticienii structuralişti ai narațiunii.

Experimentalismul facilitează descoperirea nenumăratelor virtualități ale textului, spațiul romanesc fiind un laborator de producere a realității. În acelaşi timp, tehnicile textuale sunt puse în slujba unei mai directe angajări în realitate, ingineria expertă poate genera efecte reuşite de naturalețe. Asocierea mai multor feluri de rezolvare a situației narative instituie relația, mecanismul intertextual, însă *dialogul fictiv*, *artificial*, *pus la cale*, în mod conştient sau inconştient, pe care îl reprezintă intertextualitatea, urmăreşte, în fapt, *efectul* de sporire a autenticității comunicării umane. Jocurile meta/inter/paratextuale nu anulează dialogul autentic, neprelucrat, ci, dimpotrivă, devin formele speciale ale acestuia. În „spațiul liminal” conciliant al romanului aceşti termeni polari – *dialogul autentic* şi *dialogul fictiv* – „reuşesc să coabiteze *în opoziție*, fără să se anihileze sau să se compromită reciproc” [23, p. 37], realizând acea „maximă naturalețe şi maximă artificialitate” despre care vorbea Ioan Bogdan Lefter. Participarea efectivă a autorului la dialogul existențial presupune o mânuire abilă, calculată şi dezinvoltă din exterior a felurilor de a povesti născocite de omenire, selectate anume pentru pertinența lor în raport cu tema discuției. Drept rezultat, proza „probează în acelaşi timp prospețime şi complexitate a percepției, simplitate şi elaborare, «umilință» a transcrierii fidele şi «trufie» auctorială disimulată” [192, p. 7].

Vocea hibridului autor-personaj, a autorului „desantat” printre personajele sale, a „omului cu cap de personaj” sau a „personajului cu cap de autor”, cum ar spune Mircea Nedelciu, poate fi auzită peste tot în romanul lui Vitalie Ciobanu. Se pare că scriitorul, ca şi colegii săi de peste Prut, se complace în postura de „personaj de hârtie”. „Cel considerat până acum o entitate fizică, concretă – autorul – se coboară în carte, transpunându-şi ființa palpabilă într-o existență imaterială” [170, p. 27-28].

---

o Loterie, un Vis, un Roman Polițist; istoria şi geografia sunt simple degradări spațio-temporale ale unei eternități conduse de un Mare Bibliotecar” susține un alt mare prozator al secolului al XX-lea, Ernesto Sábato, rugat fiind să se expună privind esența creației borgesiene [191, p. 136].

Şi, desigur, nu ne miră faptul că pe alocuri şi personajele preiau calitatea de ghid sau de scriitor reflectând asupra actului de creaţie. Permanentele metamorfoze autor-personaj / personaj-autor facilitează atomizarea identităţii, dar şi pluralitatea modalităţilor de cunoaştere a lumii.

Nouă structură literară, dialogică şi socială în speţă, presupune prezenţa **vocii cititorului** în text care, să vină cu o viziune personală asupra temelor abordate. E vorba de un cititor conceput ca persoană reală, ancorată în istorie, într-un context concret şi, în acelaşi timp, ca *personaj principal* al romanului („personalitate de graniţă"). Aceasta ar însemna, cu alte cuvinte, că cititorului i se solicită „calitatea lui naturală «înnăscută» de cititor de roman istoric (…), de cititor de literatură fantastică (…), de cititor de schiţe realiste caragialeşti (…), de cititor de roman al mediilor (…), (…), de cititor de proză scurtă cehoviană (…), de cititor de literatură psihologizantă (…), de cititor de roman clasic englez (…), de cititor al romanelor de dezvăluiri cincizeciste (…), de cititor al romanelor de dragoste (…), de cititor al literaturii neorealiste (…) şi se încearcă apoi, prin cascade de procedee, implicarea respectivilor cititori în probleme specifice actualităţii" [168, p. 5]. Anume autorului îi revine meritul de a provoca această implicare dedublată a cititorului, crede Nedelciu, prin experimentarea parodicului, a intertextualităţii, a ludicului, a metalimbajului şi a autoreferenţialităţii. Prezenţa cititorului în romanul lui Vitalie Ciobanu este evidentă nu numai prin adresările directe către el, dar şi dată fiind încrederea deplină că acesta se va descurca lesne, datorită competenţelor *comunicativă*, *literară* şi *culturală*, în caleidoscopul discursurilor eterogene de teorie, poetică şi istorie a literaturii, de estetică, etică, filosofie, religie, sociologie, antropologie, politică etc. Ca şi ceilalţi prozatorii optzecişti, Vitalie Cobanu caută o cale de mijloc „între tentaţiile opuse ale controlului autorităţii narative, pe de o parte, şi cele ale libertăţii polifonice dar potenţial anarhice, pe de altă parte" [23, p. 30].

„Schimbarea din strajă" a ficţiunii istorice. Metadialogul (dialog asupra caracterului dialogului) din „popasul-cheie" şi, desigur, sugestivul titlu *Schimbarea din strajă* ne fac să credem că autorul pune în discuţie, pe lângă multe altele, şi tema privind modificarea structurală de abordare a romanului istoric în postmodernitate. Într-un pertinent studiu despre zonele de interferenţă a literarului cu extraliterarul, Silvian Iosifescu urmăreşte felul în care istoria a căpătat finalităţi literare în toate timpurile. Esteticianul identifică câteva „trepte regulate" în procesul de infiltrare a istoriei în literatură. Antichitatea a avut o „înţelegere lineară a istoriei" identificabilă prin motivul schimbării („*Tempora mutantur et nos mutamur in illis*"). Conceperea

matură a istoricității ca mişcare şi ca repetare ciclică a tuturor evenimentelor se realizează în romantism, fiind precedată de filosofia lui Vico potrivit căreia „revenirea ciclurilor se produce prin însuşi mecanismul acestei succesiuni, în care epoca eroică o înlocuieşte pe cea «divină», epoca umană pe cea eroică, pentru ca factorii disolutivi să înlocuiască această epocă umană printr-un nou stadiu de barbarie şi să se redeschidă ciclul" [189, p. 254]. Romanul istoric de factură romantică păstrează schema descrisă, subiectele preferate ale autorilor ce au reprezentat această paradigmă ilustrează caracterul ciclic şi, în acelaşi timp, evolutiv al istoriei. Odată cu lansarea de către Nietzsche a ideii „eternei reîntoarceri" şi a repetării identice a situațiilor, în literatură are loc o „dizolvare a istoricității" [189, p. 263-270] şi a substituirii acestea prin *mitic*. Regândirea istoricității în aceşti termeni dictează noua arhitectonică a romanului realist modern, conceput ca un traseu abstract de cunoaştere a anistoricului şi atemporalului. Vom adăuga la schema concepută de Silvian Iosifescu constatarea faptului că postmodernitatea demitizează şi readuce istoricul la scară terestră, concretă, măsurabilă, introducând evenimențialul, biografia, mărturia directă, documentul etc. Interesul pentru istorie a însemnat o apropiere mai radicală de problemele „omului deplin", de trupul, lecturile şi reprezentările sale. În felul acesta, narațiunile grandioase, panoramice ale istoriei sunt substituite de micropovestirile contingente şi locale, ale căror „adevăruri" coexistă şi dialoghează.

Acest excurs elementar în istoria literaturii evoluate la frontieră cu istoria ne determină să credem că romanul lui Vitalie Ciobanu se înscrie foarte bine în spectrul de probleme care i-a preocupat pe teoreticienii postmodernismului în anii '70 ai secolului trecut, atestând o „schimbare din strajă" a ficțiunii istorice tradiționale, care crea o lume cu certitudini exterioare, prin una ancorată în pluralitatea modurilor de descriere şi reinterpretare ale aceluiaşi fenomen. Cu alte cuvinte, se poate spune că autorul încalcă în spirit postmodernist distincția dintre discursul ficțional şi discursul istoriografic, experimentând formula *metaficțiunii istoriografice*, ilustrată exemplar mai târziu de Ioan Groşan în *O sută de ani de zile la porțile Orientului* (*roman istoric foileton*).

Schimbarea statutului instanțelor narative, testarea imaginară a diverselor limbaje aparținând mai multor tipuri de limbaje şi chiar, pe alocuri, conştiința deplină a ficțiunii nu anulează dialogul natural dintre oameni în unitatea romanului, dacă acesta are o structură construită pe o „bază funciară a libertății" improvizației. Liber se arată a fi şi Vitalie Ciobanu, creatorul unui roman în care reflectivitatea şi narcisismul narativ se întretaie cu preocuparea ontologică şi necesitatea întreținerii unui dialog fiabil cu *celălalt*.

Gesturi de Emilian Galaicu-Păun: romanul ca lume posBABELică

Emilian Galaicu-Păun este unul dintre primii scriitori care anunță în spațiul literaturii dintre Nistru şi Prut o ruptură textuală revoluționară, inițiind un discurs atipic, principial diferit. La apariția romanului *Gesturi*. *Trilogia nimicului*, recenzenții au declarat, aproape în unanimitate, că este vorba despre prima experiență de „gradul zero al scriiturii" în proza de la Chişinău. Fără îndoială, scriitorului îi reuşeşte o scriitură „albă", „neutră", „oblică" şi „transparentă", el nu aderă declarativ şi nu întemeiază nicio ideologie, renunță la poveste, la pronumele personal *eu*, la dreptul de autor-proprietar-părinte al sensurilor, la multe alte convenții ale romanului tradițional, situându-se într-o epistemă a intertextului. În acelaşi timp, autorul lasă să se întrevadă o polemică virulentă cu modelul mecanicist al Lumii şi al Cărții, pe care l-au impus adepții textualismului. Tocmai în acest scop, se pare, este reînviat experimentul dadaist *antiverbalist*, *gestul* alcătuind una dintre acele zone marginale de expresivitate artistică ce asigură libertatea față de logică şi universalitate. Ne întrebăm dacă nu indică acea exclamație finală – „*Personne c'est moi*" – o stare de alertă a subiectivității, o replică a creatorului împotriva textului care aproape că l-a devorat? [193; 194].

În spațiul liminal al „*Personne c'est moi*". Dincolo de faptul că textul romanului reprezintă un excelent material pentru ilustrarea teoriei intertextualității şi se pretează foarte bine la sofisticatele instrumente de lucru ale naratologilor francezi sau ale reprezentanților Şcolii neoretorice de la Liége (grupul µ) [195], e la fel de rezonabilă şi necesară o perspectivă metalingvistică asupra lui, care i-ar pune în evidență mărcile intersubiectualității şi i-ar confirma caracterul dialogic. „Personne" înseamnă, în acelaşi timp, „nimeni" şi „persoană", iar prozatorul profită de această ambiguitate. Sensul se află la graniță şi rămâne mereu disponibil răsturnărilor, dar tocmai acest fapt este urmărit ca într-o bună tradiție a romanului heterodox. Dispuşi să ne conformăm convențiilor acestei scriituri, putem glisa după necesitate în orizontul celor doi versanți ai textului. Pe de o parte, putem urmări mecanismul lingvistic de generare a sensului în spațiul interstițial al textului, apreciind activitatea scriitorului care devine similară cu cea a *bricoleur*-ului şi a meşteşugarului, pe de altă parte, vom căuta să identificăm vocea/vocile, schimbul de registre vocale, replicile subiectului/ subiecților creatori.

Multiplele referințe ale lui Em. Galaicu-Păun la memoria culturală a limbajului denotă convingerea că literatura este constrânsă inevitabil de o forță supraindividuală,

care o mărgineşte la reproducerea abilă a „aceluiaşi", a jocului cu invariantul. Reflecția privind natura şi funcționarea discursului literar constituie subiectul predilect atât al romanului, care devine un teren propice pentru ilustrarea programului teoretic, în perpetuă formare şi deformare, cât şi al textelor, să le zicem, mai puțin fictive. Cum ar fi, spre exemplu, *Poezia de după poezie*, care, fiind un eseu despre poetica contemporană, corespunde fericit caracterului de *critifiction*:

> „Cred că mi-a venit, după atâta deznădejde, soluția pentru «Damenwahl». Încerc să mi-o clarific chiar în rândurile de mai jos: mai întâi vine ritualul de inițiere a Ei (nu se ştie nimic despre Ea, în afară că-i Ea), pentru care sunt convocați pe rând Coregraful, Maestrul de balet şi Croitorul de dame. Coregraful îi inventează Gesturile (pe când ea nici nu există!) ideale. Abia Maestrul de balet îi inventează trupul Ei, inițiind-o în mişcarea ideală a Gesturilor apriorice. Atunci când se realizează identitatea dintre mişcările (trupului) Ei concret şi Gesturile *date* de Coregraf, apare Croitorul de dame, care trebuie să-i potrivească veşmintele corespunzătoare (îi coase direct pe trup corsetul „das ewing weibliche", îi potriveşte fusta-nflorată a cimitirului). Abia atunci Ea apare la bal („Strânsă-n corsetul ghipsat al bisericii, moartea…") să mă invite la dans".

În traducere din germană, „Damenwahl" înseamnă „opțiunea femeii", denumind un termen de dans care indică faptul că e rândul femeilor să-şi aleagă partenerul. Vaporoasa şi lunecoasa doamnă – poezia, a cărei figură formează ansamblul câtorva **gesturi naturale** („*date*", „apriorice"), corporalizate în cuvânt, invită, pe de o parte, la „balul" imaginației şi creativității, iar, pe de alta, împinge în vria narcisismului lingvistic, a ocurenței şi autogenerării. Gesturile consemnează structura de adâncime, poezia fiind o „gimnastică" (idee sugerată prin imaginile Coregrafului şi Maestrului de balet) aflată mereu sub presiunea „corsetului ghipsat" al cuvântului (Croitorul de dame). În această secvență textuală, ai cărei referenți sunt poezia însăşi şi mecanismele ei de generare, putem întrezări indicii pentru o posibilă variantă de lectură a romanului în cauză ca meditație asupra *actului de căutare/producere a sensului/poeziei*[1]. Fiind întrebat într-un interviu din revista *Sud-Est cultural* ce înseamnă literatura (poezia) pentru el, Em. Galaicu-Păun conchide în acelaşi sens: „…nu atât răspunsul mă interesează, cât… căutarea. (…) Abia căutarea, nu neapărat încununată de succes (…), face posibile celelalte (cel puțin două) răspunsuri. Fiindcă, în ultimă instanță, cheia de boltă a ființei mele este poezia, chit că ori de câte ori ridic ochii în sus, nu ştiu niciodată dacă dau de ea sau mă uit în gol" [Galaicu-Păun]. „G*olul*" are mai multe sensuri

[1] De altfel, într-un interviu din *Sud-Est cultural*, Emilian Galaicu-Păun crede de cuviință să sugereze faptul că romanul *Gesturi* este „mai degrabă un poem în proză, decât un mini? -anti? -roman, după cum a fost perceput" [196, p. 46].

aici, încăpând în sine atât ideea de ființă/poezie/verbalizare prediscursivă/realitate indefinibilă, cât şi ideea de neființă/depersonalizare/standardizare ideologică.

Despre gest şi corporalitate. Relația corp – text. În linii generale, gestul reprezintă o configurație plastico-spațială a corporalității, care dispune de un sistem semiotic articulat şi căruia i se recunoaşte privilegiul de a fi o modalitate de comunicare universală, precum şi unul dintre principalele mijloace ale expresivității artistice în tradiția seculară a teatrului, a plasticii, a sculpturii şi dansului[1]. În secolul al XX-lea numărul celor preocupați de gestică, amploarea studiilor dedicate acestui tip de comunicare în artă este impunător. Bergson, M. Mauss, A.J. Greimas, F. Rastier, C. Gresswell, R. L. Birdwhistell, J. Fast, A. Jacob, A. Bara, M. Bernard, Deleuze, Guattari, M. Merleau-Ponty, Gh. Crăciun, M. Nedelciu ş.a. au pornit de la premisa că nu numai vorbirea este un limbaj, ci şi *gestul*, care exprimă mai bine ideea de *act* şi *dinamică a sensului*.

Fenomenul gestului s-a aflat în egală măsură în centrul atenției atât a filosofilor modernității, cât şi ai postmodernității, căpătând două interpretări mai proeminente. Într-o primă accepție, gestul este un semn având o semantică stabilă în tradiția culturală, pe care receptorul trebuie să o decodifice. Pe această convenție mizează tradiția dansului indian, a cărui semiotică fixată permite dansatorului să figureze gestual, spre exemplu, capitole întregi din *Ramayana*. În a doua accepție, gestul nu se mai pretează interpretării în funcție de deprinderile stabilite prin tradițiile vreunui sistem de simbolizare (sensul lui neavând niciun pretext), ci constituie o provocare, un stimulent pentru imaginația receptorului. Postmodernitatea privează gestul de fundamentarea metafizică şi îl tratează ca având un propriu potențial de generare a sensului manifest în anumite contexte.

În căutarea răspunsului la întrebarea „Unde se naşte sensul?”, fenomenologul şi existențialistul Merleau-Ponty ajunge la constatarea faptului că primele operații de semnificare a lumii se produc nu în conştiință, ci în spațiul corpului fenomenal (*le corps propre*), acesta fiind „nucleul de semnificare” sau „nodul semnificațiilor vii”. Corpul stă la baza cuvintelor şi acțiunilor umane, el generează sensul şi asigură dialogul omului cu lumea. În studiul său *Fenomenologia percepției* savantul francez atribuie corpului uman rolul de subiect, datorită căruia percepția spontană a lumii capătă unitate. Sensurile se nasc în adâncurile experienței existențiale prereflexive şi se transmit prin gesturi, mimică. Prin gesturi, omul – corp viu – descoperă pentru sine lumea, îi conferă sens şi o comunică celuilalt: „Vorbirea este un gest veritabil,

[1] Potrivit psihologilor, mai mult de 80% din toată informația unui dialog parvine prin canalul vizual.

având semnificaţia ei, la fel gestul are semnificaţia lui. Acest fapt face posibilă comunicarea” [197, p. 214]. Sensurile gesturilor nu sunt date, ele se descoperă într-o relaţie intersubiectivă, „prin reciprocitatea intenţiilor mele şi a gesturilor celuilalt, a gesturilor mele şi a intenţiilor lizibile în conduita altuia. Totul se petrece ca şi când intenţia celuilalt s-ar produce în corpul meu sau ca şi când intenţiile mele s-ar petrece în al său. Gestul la care sunt martor indică vag un obiect intenţional. Obiectul acesta devine actual şi este în întregime înţeles, când forţele corpului meu se adaptează la el şi îl acoperă” [197, p. 215]. Descrierea gesturilor reconstituie omul: „Vorbirea este un gest şi semnificaţia lui reprezintă o lume” [197, p. 214].

Algirdas Julien Greimas are o perspectivă semantic-structurală asupra gestului. Potrivit lui, gestul este unitatea minimă în ansamblul „textului gesticulatoriu”. Cercetătorul asemuieşte limbajul corpului uman cu sistemul limbii, considerând gesticulaţia „o întreprindere globală a corpului omenesc, în care gesturile particulare ale agenţilor corporali sunt coordonate şi/sau subordonate unui proiect de ansamblu ce se desfăşoară simultan”. În operaţiunea globală a corpului omenesc, gestului îi revine responsabilitatea actului emiţător, actantul somatic înlocuind funcţia de semnificare a subiectului tradiţional [198, p. 71]. Această ipoteză validează abordarea „sintactică” a gesturilor, analiza lor „gramaticală”, permiţând împărţirea textului „în unităţi ale manifestării cu dimensiuni minimale în planul expresiei”, cum sunt – „fonemele gestuale”, spre exemplu. Enunţurile gestuale şi discursul gestual în ansamblul lui se produc prin combinarea ingenioasă a acestor unităţi [198, p. 77].

Cam în aceeaşi linie de idei, Derrida consideră cuvântul ca fiind corpul neînsufleţit al vorbirii psihicului. Prin urmare, „limbajul vieţii” ar fi doar „vorbirea existentă până la cuvinte. Această interpretare este foarte apropiată de paradigma antiverbalistă a dadaiştilor, care au văzut gestul ca pe o soluţie împotriva constrângerilor sistemului limbii, dându-i statutul unui limbaj autentic, dionisiac-eliberator. Gesturile ar fi, în această schemă, vorbirea care a încetat să fie un simplu răcnet, dar nu a devenit încă coerentă. Potrivit lui Derrida, din momentul în care structurile verbale sunt înlocuite de gesturi, nu se mai poate vorbi despre o transparenţă a cuvântului datorată capacităţii omului de a raţiona. Nimicirea transparenţei are ca efect *dezgolirea trupului cuvântului* care începe să vorbească altfel decât fiind mediat de vorbirea articulată. Corpul însuşi este un limbaj care anticipează şi chiar substituie expresia verbală. Astfel că apar concepte cum sunt „vorbirea corporală”, „limbajul corpului” apt de a comunica sensuri în anumite poziţii şi de a fi expresiv în mişcare; se vorbeşte chiar şi despre o *reflecţie care prinde configuraţiile corpului scriind*. Sensurile emanate de corporalitate se emancipează de ideea universalistă, proliferată atât de adepţii abstractizării, cât şi de cei care se conduc de principiul iterabilităţii.

„Gestul” lui Em. Galaicu-Păun are ceva din înțelesul „necuvântului” stănescian (vorbire de până la cuvânt, verbalizare prediscursivă), configurat în procesualitate, în dinamică. Astfel, axioma evanghelistului Ioan („La început a fost cuvântul”) capătă o altă interpretare: „La început a fost gestul, nu cuvântul, căci însăşi apariția cuvântului a fost un gest înainte de a fi sunet”. Trecerea de la paradigma cuvântului la cea a gesturilor este dictată de necesitatea de a căuta un mecanism nou de generare a sensurilor, care să fie apt pentru „remodelarea lumii, adică întoarcerea ei cu altă față spre noi”, şi care „începe – ne sugerează autorul – chiar de la studierea gestului menit să înfăptuiască această schimbare. De la gest la gest se trece la mâna care face gestul, care mână constituie ea însăşi o formă, ceea ce va să însemne că se supune şi ea modelării”. Principala preocupare a interpretului consta în urmărirea „mâinii” care „leapădă” gesturi pe hârtie. „Tot ce se întâmplă în timpul impactului dintre trup şi obiecte, dintre ființă şi neființă” prezintă interes. Gestul înseamnă în acelaşi timp acțiune şi semn; el este mişcarea care exprimă un gând, o intenție, o stare sufletească, este deci limbajul vieții având manifestare exterioară. Şi cum *gestul* (viața) este de nedespărțit de *mână* (corp, literă, text), tot aşa sunt indisolubile sufletul şi trupul, senzația şi limbajul, sentimentul şi gândirea.

Manifestarea conştiinței perceptive aparținând unui „corp anonim” (Merleau-Ponty), imposibilitatea centralizării existenței, depersonalizarea („golirea”) centrului conştiinței responsabile atât de geneza gândurilor, cât şi de cea a sensurilor, predispun la o interpretare care face abstracție de persoana autorului. În partea a doua a romanului demersul se radicalizează prin abordarea perspectivei textualiste despre golul comunicativ. Şi totuşi, insistența cu care în romanul *Gesturi* sunt promovate principalele conceptualizări în defavoarea persoanei sociale şi chiar a subiectului sunt contracarate în permanență de o *contra-voce*:

> „**Singura** modalitate de exprimare o vede în transformarea radicală a întrebării pusă lumii (*Cine-i vinovat*? sau *Ce-i de făcut*?) într-o interogație asupra scrisului: în tot romanul, al cărui volum **nu va depăşi** o coală de autor, fiindcă **s-a spus** «*Felul vostru de vorbire* ***să fie***: «*Da*, *da*, *nu*, *nu*». *Ce se petrece peste aceste cuvinte*, *vine de la cel rău*», **va trebui** să evite a-i spune personajului său pe nume, a-i indica vârsta, naționalitatea, a-i zugrăvi portretul, biografia, caracterul etc.” (subl. n.).

Pentru cei care cunosc principalele discuții ale scriitorilor optzecişti români în jurul ideii de poezie ca limbaj (text), în spatele căruia poetul trebuie să dispară, să fie „impersonal”, nu constituie o dificultate să întrevadă, în fragmentul dat, o polemică la poetica moderniştilor şi, în general, la dezumanizarea modernă a artei, semnalate încă de Ortega y Gasset. Artistul postmodernist renunță sa exploreze spații

transcendente şi îşi centrează atenţia pe fiinţa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale. Este vorba de o tendinţă de recâştigare a valorilor umane, „personaliste”, o nouă deschidere către real, către „autenticitatea” lumii şi a fiinţei care se transcrie. Tocmai acest joc al vocilor, la limită, între *pro* şi *contra*, această coabitare în opoziţie constituie intriga romanului lui Em. Galaicu-Păun, care este, se ştie, un scriitor antologic al literaturii române *în tranziţie* de la modernitate la postmodernitate. E firesc să găsim în textul său pretexte pentru a pune în discuţie principalele teorii care au cultivat gustul postmodenităţii.

Noile achiziţii în materie teoretică ale poststructuraliştilor împrospătează indiscutabil reflecţia asupra literaturii. Introducerea de către Julia Kristeva a ideilor despre dialogism ale lui Bahtin în spaţiul francez, teoria enunţării a lui Benveniste, concepţia lui Barthes despre „gradul zero al scriiturii”, tezele deconstructiviste ale lui Derrida ş.a. au constituit primele breşe în sistemul totalizator structuralist, dar aceste schimbări au fost, cel puţin pentru o perioadă, în defavoarea subiectului. Orice manifestare a reflecţiei în lumea contemporană, în viziunea teoreticienilor textualişti, este deja fixată în sistemul limbii sau al textelor, în codurile supratemporale sau gramatica universală. Autonomia subiectului se pierde tocmai atunci când el se pomeneşte în mirajul structurilor verbale şi al re-scrierii codurilor. Textul nu se produce în conştiinţa subiectului – a autorului sau a cititorului –, ci este un imanent proces al limbii, suficient sieşi în vederea procedurii de generare a sensului. Chiar şi cititorul se dizolvă în spaţiul unic al discursului, ale cărui semnificaţii sunt apte să intre la infinit în relaţii unele cu altele.

Sub influenţa spectaculoasă a literaturii borgesiene sau a afirmaţiilor de tipul celor lansate de Northrop Frye despre faptul că literatura nu-şi trage seva decât din ea însăşi şi se creează pornind de la literatură, reprezentanţii teoriilor comunicării au dezvoltat un program în care rolul de actori ai enunţării îl comportă codurile literare sau culturale, acestea fiind, în fond, obiecte care au asimilat subiectul uman. Dar poate e cazul să se revină la explicaţia dialogistului rus Mihail Bahtin, nume de referinţă al intertextualiştilor, care semnalează faptul că „Textul trăieşte doar în contact cu alt text (context). Subliniem că acest contact dintre texte (enunţuri) este unul dialogic, şi nu unul mecanic, un contact al «opoziţiilor» posibile doar în limitele unui text (dar nu a textului şi contextului) între elementele abstracte (semnele din interiorul textului) şi necesare doar la prima etapă de înţelegere (înţelegerea semnificaţiilor, dar nu a sensului). Acest contact este al persoanelor şi nu al obiectelor (care au limite). Dacă noi am transforma dialogul într-un singur text, adică am şterge secţiunile vocilor (schimbul subiecţilor vorbitori), ceea ce în general este posibil (în dialectica monologică a lui Hegel), atunci sensul profund (infinit) va dispărea, ne vom lovi de fund, vom pune punctul” [70, p. 364].

În viziunea lui Barthes (cel puţin, aşa cum reiese aceasta din prima etapă a creaţie sale), a-i da textului un autor înseamnă a închide sensurile în cele conferite de el, a închide scriitura. Iată de ce autorul este eliminat, în mod regretabil, din schemă, repudiat, considerat „detaliu aproape inutil". Dar „oare – îşi pune întrebarea Eugen Simion analizând un studiu semnat de Blanchot, unul dintre susţinătorii programului, – negând existenţa autorului, eseistul nu face, în realitate, decât să-i sublinieze în chip stăruitor prezenţa. Această *absenţă* şi acest *loc de absenţă* sugerează, la lectură, contrariul: o plenitudine, o prezenţă, o forţă structurantă. Chiar şi în ipostaza de exilat, autorul este unul din acele goluri din sculptura modernă care semnifică, poate, mai mult decât *plinurile*. Absenţa lui este suspectă: o absenţă interogativă, un exil care pune mereu ceva în discuţie şi, negreşit, ne provoacă. Ne provoacă să ne gândim fără încetare la absenţa, la exilul său. Nu-i, oare, această formă o formă a prezenţei lui?" [201, p. 81].

Reuşeşte Em. Galaicu-Păun să-şi dizolve totalmente eul în textul *Gesturilor*, să devină un „nimeni"? Actul de sinucidere auctorială durează până la un timp, cel al experimentului şi al expunerii „cuvântului propriu" fără ambiţii de monitorizare autoritară a sensurilor. Convenţia dictează autorului să amuţească, să „golească" de conţinut corpul textului; gestul îi devine o „formă goală" – mâna ce scrie „romanul *Condiţia porcină*", al cărui personaj „îşi pierde buletinul de identitate", fiind izgonit „chiar din sex, până şi din pronume". „Imposibilitatea comunicării transformă lumea într-o problemă de limbaj" şi atunci „clişeele mentale rulează mereu, automat" –, „ca o groapă comună" etc. Dar tăcerea lui devine îndată vorbitoare dacă interpretăm aceste afirmaţii după o *logică apofantică*, *a contralecturii*, *a răsturnării semnificaţiilor*. Şi atunci, vom descoperi o lume cu alte valori, în care pierderea „buletinului de identitate" înseamnă condamnare la o existenţă redusă la animalitate, iar anonimatul şi scufundarea în „groapa comună" a clişeelor nu constituie cea mai convenabilă perspectivă a literaturii. Între aceste două abordări, probe de comprehensiune ce vizează tendinţa de nirvanizare estetică a lumii prin intermediul dexterităţii manieriste depersonalizatoare, se instalează un dialog în contradictoriu. Aventura „liminalului" e în *Gesturi* ca la ea acasă; un text mai potrivit pentru ilustrarea cronotopului bahtinian al *pragului* nu poate fi. Contralectura descoperă o altă faţă a lucrurilor: Em. Galaicu-Păun creează, de fapt, un **antitext** (text invers), o **antiutopie** a „morţii autorului".

Potrivit cercetătoarei Carmen Muşat, preocuparea prozatorilor postmoderni pentru corporalitate apare ca efect al confruntării cu masiva derealizare a omului şi a realităţii în literatura secolului al XX-lea, care a făcut posibilă dispariţia din text a subiectului unitar şi coerent. Tentativele de construire a unor „trupuri textuale"

sunt şi în consonanță cu dorința de a exprima natura rizomatică a identității [22, p. 129-154]. Preocupați de autenticitate, prozatorii optzecişti stăruie în explicarea necesității prezenței autorului „cu trupul său viu" în text. Corporalitatea şi textul sunt, după Gheorghe Crăciun (*Lepădarea de piele*// *Frumoasa fără corp*), entități izomorfe, punct de intersecție a vieții cu litera. Pe de o parte, stă trupul care este vorbirea particularizată contingentă, a senzorialității individuale, pe de alta, litera – „sistemul osos al unui cod retoric", convenția literară, canonul. Trupul viu, fluiditatea şi discontinuitatea senzorialității nu permit artificializarea totală, victoria literarului asupra corporalului.

Deşi s-a spus că „corpul omenesc e mai mult decât corp: adică el ține deopotrivă, şi mai mult, de cultură decât de natură" [52, p. 33], omul rămâne a fi în ultimă instanță cel care în practica dialogică recuperează şi reactualizează deliberat sau inconştient formele expresive prin care comunică. Viața nu poate fi închisă în literă, intenția umană de a dialoga distruge orice ambiție de fixare în tiparele limbii a vreunui adevăr. Alta e problema că dialogul instanțelor reflexive în textul literar nu e unul existențial, cu desfăşurare imediată între vorbitor şi ascultător, ci unul îndelung elaborat, textualizat de autor şi interpretat de cititor, ambii în plină dispunere a unui fond de limbaje şi convenții literare. E vorba de un dialog mediat de text, de lumea lui de semne şi coduri culturale.

Ca şi la Gheorghe Crăciun, personajul echivoc al lui Em. Galaicu-Păun exersează ritualuri de descoperire a trupului volatil. Microscopia conglomeratului de senzații în halou devine echivalentă cu o experiență spirituală. Simțul tactil prevalează, mâna efectuând arpentajul ființei pentru a-i da acesteia consistență textuală.

Reconstituirea geografiei imaginare a trupului oscilează pe muchia a două eventualități sau trasee narative ale explicării naturii subiectivității umane: modelul monolitic cu tradiții încă din Iluminism, care promovează ideea unei individualități libere şi autonome, şi ipoteza modernă a omului ca derivat al limbii, existând doar în limbaj şi fiind dependent de el. După aceeaşi logică de **propulsare a negației** („Expresia pură a negației (nu are ceea, nici aceea, altceva la fel nu are)"), prozatorul parcurge/experimentează itinerare teoretice care au declarat „moartea", diseminarea, descentrarea etc. a subiectivității. Frânturile acestor parcursuri dispuse reticular lasă de întrevăzut speculații psihanalitice, freudiene şi lacaniene, ce țin de lingvistica saussuriană, de filosofia heideggeriană sau de viziunea borgesiană a lumii.

Întâlnim în textul lui Em. Galaicu-Păun proiecții lăuntrice, autoscopice, plonjări în interior, în „adâncul cel mai întunecat" al ființei, al somnului rațiunii, acolo unde mâna rămâne „prinsă ca într-o capcană, groapă sau laț, pierită de spaimă", unde are

loc „înstrăinarea de propriul corp" şi de propria identitate („gesturi golite de trup"). Ceremonia alunecării în impersonal aminteşte practica suprarealistă de reproducere mecanică a unui imagism insolit:

> „Deasupra capului – pleoapa de var a tavanului, sub fund – salteaua, patul, podeaua… Pe podea, aceeaşi foaie de hârtie mototolită, cu un text nesemnat, pe două coloane:

Figură în repaos

1. „Mo-o-r" – şopti abia venindu-şi în fire, dar înspăimântat de cele rostite, îşi duse numaidecât palma la gură, (…)	19. Numai creierul, încăpăţânatul, nu s-a decis mult timp prin care gaură să se scurgă, căutând argumente pro şi contra pentru fiecare din ele. (…)
10. e-asemeni, de la mâneci spre poale, i s-au scurs prin găurile din palme, zgândărându-le cu nodurile şi cusăturile lor, lărgindu-i-le. (…)	32. şi s-a auzit (şi s-a văzut) în jocul de vocale şi consoane (în ansamblul de plinuri şi goluri): „moo-r!" (al sculpturilor lui Moore). 33. „…dar lumea nu L-a cunoscut"

Suntem martorii unui spectacol suprarealist, actorul căruia, trecând prin „stări efialtice" (Gellu Naum), dă curs unei imagistici stranii ca rezultat al „dicteului automat". Dizolvat în materia imponderabilă a visului, a inconştientului, individul îşi pierde pe rând „vocea", „privirea", „gândirea", „viaţa", „sudoarea", memoria neamului întreg, „viii şi morţii" şi chiar „timpul" şi „Lumea". Resimţind dureros golul din centrul fiinţei („figura în repaos"[1]), „înspăimântat" de pierderea reperelor fundamentale, subiectul le caută în afară, în lume, în sistemul de valori ierarhizate lingvistic, în „jocul de vocale şi consoane", cu care încearcă să se identifice. Conştientizarea echivalenţei „Fiinţa este Limbă" justifică pretextul experimentării şi proliferării unui „idealism lingvistic", gen poststructuralist, precum şi al altor teme convergente: „că Lumea a fost făurită ca să sfârşească într-o Carte, că Societatea este un Text, că Scrierea este Istorie, că Discursul este Praxis" [135, p. 61].

Prefabricatele textuale (fiinţa textuală), semnele golite de viaţă se pare că pun definitiv stăpânire pe „conştiinţa de sine" a omului. Întâmpină însă revolta subiectului atomizat şi pulverizat în „ansamblul de plinuri şi goluri" ale textului, revoltă, în parte, a autorului fizic care se impune, vorba lui Gheorghe

[1] „Semn gol" – concepţie a postmodernismului conform căreia mediul semiotic al textului e o realitate independentă de fenomenele extratextuale.

Crăciun, cu „diferența sa de corp". Se explică astfel cealaltă avansare orientată înspre cucerirea organismului visceral şi fiziologic: „Îşi imaginează cum atinge prundişul, lanțul de munți subacvatici (coloana vertebrală), recifele de corali, lianele încolăcite ale intestinelor"). Or, corpul (carnavalesc-grotesc, ca la Bahtin) reprezintă transgresivitatea şi rezistența la închiderea şi osificarea teoretică, devenind pivotul unor discursuri care subminează ideologiile dominante. „După cum capul dispare ca unitate supraordonată, copleşit de rebeliunea corpului şi de vacarmul simțurilor, susține în acest sens Adrian Oțoiu, tot astfel marile adevăruri – fie ele ideologice, religioase sau estetice – încetează să mai constituie sensul cel mai înalt spre care textul ținteşte aluziv sau alegoric. După cum corpul îți reclamă independența, tot astfel textul se emancipează de tirania metanarațiunilor legitimatoare" [23, p. 111-112]. Contradicțiile şi jocul de opoziții ale romanului dau glas revoltei omului amenințat de căderea în una din cele două extreme: „moartea" în textualizare sau căderea în imperiul simțurilor primare. Adrian Oțoiu găseşte că soluția este undeva la mijloc: „Figura autorului este un garant al autenticității, dar ea dispare cu totul în câmpul textualității infinite. Prins între polul autenticității şi cel al textuării, autorul are simultan un trup concret, producător al unui text limitat, şi unul abstract, produs al textului nelimitat" [23, p. 27]. Oscilarea între aceste poluri monocorde permite evitarea unilateralității unui limbaj „absolut", „comun", „standard".

În căutarea limbii „perfecte". Utopia limbii care locuieşte corpul ca subiect reactivează o altă utopie ce străbate istoria tuturor culturilor, alimentată de ideea „căutării unei limbi perfecte" şi „comune întregii specii omeneşti", prin care oamenii ar putea comunica între ei fără obstacolele lingvistice survenite în urma prăbuşirii miticului turn Babel [vezi 78, p. 8-266]. Aventura cunoaşterii corpului echivalează în *Gesturi* cu reconstituirea memoriei lingvistice a acestuia, ce concentrează cabalistic invariante de limbi considerate originare, *a priori*, prebabelice, precum ebraica, egipteana, greaca şi chineza. Dacă condiționările acestor limbi neaoşe, „sublime" sunt acceptate şi redescoperite „cu plăcere", forța uniformizatoare a limbilor totalitare este resimțită ca o iminentă desființare: „La polul opus se află alfabetul rus, cu litere croite ca nişte uniforme – prea largi unele, altele prea strâmte – pe caracterele greceşti spre a le ascunde goliciunea atletică".

Romanul în întregime se arată a fi un caleidoscop de limbaje sau texte „pseudoreferențiale" – magice, religioase sau literare, care structurează omul, forme şi semne pline de înțelesuri contradictorii, disponibile decodificării. Distribuirea lor este aparent aleatorie în roman, căci miscelaneul jucat de limbaje lasă de întrevăzut o tendință ebraizantă de abreviere magică a lumii. Cititorul cu preocupări cabalistice

va căuta să pătrundă dincolo de aparență, căutând un principiu de coerență internă, care ar conduce la revelarea secretelor creației divine. Textul îi furnizează acestuia suficiente pretexte de exersare a cunoştinţelor de *cabală teosofică* şi *cabală extatică*[1], multitudinea de cifre, formule algebrice, litere cu caracter diferit, versete evanghelice, anagrame, acrostihuri, expresii notorii, semne zodiacale şi paratextuale etc., combinate după principiul unei *ars magna*, încifrează inefabilul divin, dar şi structura realului. Exactitatea literară trădează intenția de a experimenta maniera lui Borges de căutare a adevărului ocult şi unitar (litera aleph) în diversitatea de limbi şi literaturi, citate şi referințe literar-istorice.

Complexa arhitectonică a romanului-palimpsest, stratificat pe nivele structurante ca evenimente-episod, oferă indicii multiple şi pentru cititorul interesat de arhetipul cultural, care va căuta corespondenţele livreşti, linkurile ce trimit la texte literare şi extraliterare consacrate: la versetele biblice, la budism (viziunea asupra lumii ca un corp uman), la motivele eminesciene (dublul), la povestirile lui Borges (motive cabalistice), la prozele kafkiene (motivul metamorfozei, al labirintului şi al creatorului-arpentor), la tratatele psihanalitice freudiene („complexul lui Oedip", problema identității), la eseurile nietschiene („moartea lui Dumnezeu") sau foucaultiene („moartea omului"), precum şi la unele texte ocultiste, semnele zodiacale, semne matematice şi imagini grafice, limbaje sociale clişeizate, discursuri politice, lozinci şi sloganuri agitatorice etc. Marius Chivu îi recunoaşte romanului statutul unei biblioteci care e în stare să ofere delicii aparte cititorului cu apetențe pentru narațiunile arborescente, ingenios distribuite: „În bizareria sa parabolică fermecătoare, evanghelic şi gnostic, labirintic şi înşelător, necesitând o lectură cvasidistributivă, cu trimiteri în profunzimea simbolică a conceptelor sau doar în apropierea unor referințe textuale apropiate, *Gesturi* este un text-test, o proză care îndeamnă la suspiciune şi decriptare. Nimic nu pare scris la întâmplare, niciun cuvânt nu e de umplutură, textul fiind o adevărată provocare pentru cititorii de tipul Bibliotecarului-detectiv care iubeşte corespondenţele livreşti şi ambiguitățile mistic-oculte" [202]. Izvorul plăcerii hermeneutice nu constă în epuizarea înțelesurilor, ci în localizarea şi clasificarea formelor şi codurilor ce le fac posibile.

---

[1] „Cabala extatică se practică recitând numele divine pe care textul Torei le ascunde, mizând pe diferitele combinații ale literelor alfabetului ebraic. (…) alterează, răscoleşte, descompune şi recombină suprafața textuală şi însăşi structura ei sintagmatică, până la acei atomi lingvistici care sunt literele alfabetului, într-un proces de re-creație lingvistică neîntreruptă. (…) Pentru cabala extatică, limbajul e un univers în sine, iar structura limbajului reprezintă structura realului. Încă din scrierile lui Filon din Alexandria se încercase compararea esenței intime a Torei cu *Logosul*, *Lumea ideilor*, iar concepțiile platoniciene pătrunseră şi în literatura haggadico-midraşică, unde Tora era văzută ca fiind schema de care folosindu-se Dumnezeu a creat lumea. Tora eternă se identifică cu Cunoaşterea şi, în numeroase pasaje, cu o lume a formelor, un univers de arhetipuri". Cabala teosofică relevă textul sacru [78, p. 29-30].

Această permanentă punere în abis a limbajului creează imaginea unui „*Babel fericit*”, artificializa(n)t, a unei scriituri a cărei imaginație „aspiră la fericirea cuvintelor, la acel limbaj visat, a cărui prospețime ar prefigura, printr-un soi de anticipație ideală, perfecțiunea unei noi lumi adamice, unde limbajul nu ar mai fi alienat” [82, p. 70-71]. Utopia limbajului presupune o lume în care își dau întâlnire şi conviețuiesc în pace şi bună înțelegere toate limbile, codurile, idiolectele, instanțele culturale etc. Intranzitivitatea discursului, exprimată mai ales prin forma circulară din subsolul romanului („*iu-da capo*”), sincretismul abuziv şi strident este în răspăr însă cu ideea substanțialității fundamental-umaniste a literaturii. Intelectualismul exacerbat tergiversează **unificarea intersubiectuală**. Şi totuşi, fragmentul final lasă să se întrevadă vibrația umană subversivă, a individului cuprins de îndoieli şi bântuit de mistuitorul suflu al interogației:

La radio se dă ora exactă. Ultimele ştiri sunt cele de-astă noapte, cele de ieri, de-alaltăieri, de când lumea. Să nu le audă – radioul funcționează întruna de la imn la imn – ia o carte, unde ştie că va da peste rândurile subliniate cândva cu unghia: „Lumea mea parcă ar fi străpunsă prin apariția celuilalt, ea începând să se reverse prin gaura astfel făcută. Eu nu pot împiedica această scurgere, nici nu o pot zăgăzui decât luându-i-o înaintea celuilalt şi determinân-du-l să devină obiect al lumii mele; cu alte cuvinte, „să-l fixez, să-l înțepenesc” după cum îmi con-vine…”, pe care le citeşte acum cu alți ochi. Iarăşi se dă ora e xactă. Ia ceasul şi restabileşte ora („Acesta este ceasul vostru”) de până la „decretul despre timpul de iarnă”. „S-a întâmplat. A fosl!” Apoi scoto-ceste nervos prin sertare, genți, buzunare, grămădind un pumn de somniere, ftoate câte le-a găsit, pe care le-nghite înecându-se. „Tot aşa autorul a avut nevoie de şoricioaică doar ca să se poată identifica pe-o clipă cu personajul său, deşi nu cred că…” Se dezbracă până la piele şi intră în apa abia călduță („de temperatura corpului”), fără a-şi mai căuta, ca de obi cei, imaginea î n oglinda venețiană de vis-à-vis. Apoi închide ochii şi aude aievea vocea mamei de-acum n ani când, însărcinată în luna a şaptea, (îi) citea seară de seară una şiaceeaşi poveste – „Mai-nainte de a veni ceasul naşterii, copilul se puse pe un

plâns, de n-a putut nici un vraci să-l împace…” – şi cu toate-acestea „copilul tăcu şi se născu”. Instinctiv, îşi adună genunchii la gură, şi atunci când o imensitate albă i se deschide în fața ochilor, aude porunca: „Spune-ți numele”. În clipa aceea i se revelează răspunsul, singurul posibil, pe care nu mai apucă să-l scrie cu degetul arătător pe oglinda abia aburită: „Personne c'est moi”.

Conturul corpului „golit de organe” intercalat în textul de față e în stare să suscite multiple interpretări. La un prim nivel de lectură întrevedem o transpunere în roman a modelului identitar modern, conform căruia identitatea unui text literar este o „absență” de ordine superioară, purtătoare de sens. În acelaşi timp, figura aminteşte ideea fundamentală în postmodernism potrivit căreia spațiul semantic descentralizat al textului are el însuşi un imanent potențial creativ. Tentantă este şi dorința de a vedea în imaginea dată o ilustrare a teoriei ricoeuriene a textului ca „proiecție externă” a posibilelor lumi umane, ca multiplicare şi variație imaginativă a egoului. Fapt evident este că desenul confirmă încă o dată deplasarea de accent, constantă şi trecută în roman prin grila mai multor sisteme de semne, de la instanța reflexivă omniscientă la cea ambiguă a textului. Această schimbare de perspectivă în acord cu teoria textului nu periclitează însă altele posibile.

Din perspectivă contemporană, omul nu se mai poate cunoaşte pe sine pe cale psihologică, prin sondarea microcosmosului său. În opinia lui Deleuze şi Guattari, corporalitatea golită de structură („corp gol(it)” sau „corpul fără organe”) îşi generează semnificațiile contextual şi sintagmatic şi este, prin urmare, deschisă spre autoconfigurare variațională. Pretexte pentru o atare interpretare servesc tezele psihanalitice ale lui Jacques Lacan privind „stadiul oglinzii” prin care trece orice individ la vârsta de 6-18 luni. Oglinda imaginară îi permite copilului să se vadă ca o imagine din afară şi să se perceapă ca entitate separată. Dar tocmai acest imaginar speculativ subminează integralitatea subiectului, căci sensul său este proiectat spre el dinspre o lume asupra căreia nu poate avea niciun control – „*discursul Celuilalt*”.

Noi am dorit a vedea în acest fragment şi o ilustrare *a stării de excentricitate estetică ce permite buna funcționare a dialogului interuman*, *intersubiectual în opera literară*.

Pentru a se cunoaşte ca întreg, subiectul trebuie să se situeze pe o poziție ce-i transcende individualitatea. Relațiile intersubiectuale sunt posibile doar în acelaşi plan, situat, după Buber şi Bahtin, într-un spațiu „în afara” lumii egocentriste a subiectului, în spațiul „între”, în care subiectul se poate cunoaşte pe sine doar pornind de la viziunea altuia despre el. Punctul de tangență dintre orizontul eului (figura corpului) şi orizontul altui vorbitor formează instanța enunțiativă (coenunțiativă),

tranşa de discurs ce are mai mulți locutori. Ideea unui *limbaj intersubiectual* transferă discuțiile la un alt palier, dincolo de speculațiile privind condiționările unui „limbaj comun”, „fixat”, „absolut”, care reclamă desubiectualizarea sau depersonalizarea atât a *Eu*-lui, cât şi a *Altuia*. Astfel că, fără a exila subiectul/autorul din text, enunțarea se excentrează, dobândeşte o structură internă bivocală şi devine funciar deschisă, autorul nemaiputând pretinde a deține unitatea semantică de tip monologic. Participant activ şi organizator al dialogului polifonic, autorul nu se află în centrul universului, ci în punctul mereu schimbător al interconexiunii vocilor, „pozițiilor semantice”, lumilor etc. O atare abordare a romanului *Gesturi* permite a întrezări, dincolo de structura şi limbajul excentric, o nouă modalitate artistică de figurare a omului, dezmembrat până la cele mai elementare părți constitutive şi proiectat infinitezimal în spațiul textului.

Autorul şi imaginația lui dialogică. Vom încerca, în pofida aparențelor şi declarațiilor din preambulul romanului, să percepem acea substanță gânditoare din *Gesturi*, care trădează mentalitatea, vocea, intenția şi poziția axiologică proprii autorului. E vorba de acea realitate ce desemnează identitatea pe care şi-o asumă romancierul atunci când elaborează lumea sa fictivă, circumscrisă fiecărei opere individuale (după Bahtin, „*autor II*”), şi căreia îi revine rolul de a crea şi a organiza unitatea arhitectonică a operei. Or, „chiar dacă eliminăm toate judecățile explicite de această factură, susține tranşant unul dintre teoreticienii romanului modern, Wayne G. Booth, în studiul său *Retorica romanului*, prezența autorului va fi evidentă cu fiecare ocazie, când el intră şi iese din mintea unui personaj, când îşi schimbă punctul de vedere. (…) Pe scurt, judecata autorului este întotdeauna prezentă, întotdeauna evidentă oricui va şti să o caute. (…) Nu trebuie să uităm niciodată că, deşi un autor poate până la un punct să-şi aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară” [11, p. 46-49].

În obiectivul cercetărilor noastre stă **cuvântul** în înțelesul pe care i-l dă Bahtin de „cuvânt bivoc”, „enunț orientat către gândurile şi semnificațiile străine”, „dialog interior” sau fenomenologic. Deci, nu discursul omogen al unui autor omniscient ne interesează, ci cuvântul înțeles ca țesătură complexă alcătuită atât din cuvintele proprii ale *eului creator*, cât şi din cuvintele străine ale altor *eu*-ri creatoare. În *Gesturi*, cuvintele autorului trebuie căutate în acele *goluri*, despre care Eugen Simion scria că sunt mai semnificative, mai structurante decât *plinurile*, or, discursul romanesc arătă ca o distribuție de cuvinte „străine” transpuse metonimic în formă de citate, pastişe, aluzii etc. Față de aceste cuvinte-voci „străine” se ia deseori o atitudine, ascunsă sub vălul unei duplicități aproape nesoluționate. Iată, de exemplu, un fragment:

„După o mie şi una de nopţi nu mai ai ce învăţa şi atunci se trece la alfabetul ebraic. Acesta se învaţă de unul singur şi toţi împreună, făcând genuflexiuni în faţa Dumnezeului Tatălui tău: SĂ NU AI DUMNEZEI AFARĂ DE MINE; ridicând patetic palmele *schin* şi *sin* la cer, ca pentru ameninţare: SĂ NU FACI CHIP CIOPLIT… sau avertisment (…) Sublim e alfabetul grec, care se învaţă trăind eroic, fără rest, ca cetăţean liber al Republicii, făcând gimnastică-poesie-matematică-război-iliadă-odisee-logică-metafizică-dialectică, întru glorificarea goliciunii care-i de la zei. La polul opus se află alfabetul rus, cu litere croite ca nişte uniforme – prea largi unele, altele prea strâmte – pe caracterele greceşti spre a le ascunde goliciunea atletică. Alfabetul rus se deprinde din mers şi de nevoie, grăbindu-te la serviciu-şcoală-grădiniţă, păşind în pas cadenţat pe câmpul de instrucţie – „*S pesnei na meste şagom marş!*” –, dar şi la parada militară de 7 Noiembrie, la demonstraţiile de 1 Mai, 9 Mai şi mai ce?, înaintând pe cerc până-ţi dai cu nasul în cur(tea puşcăriei popoarelor), stând la post, stând la straja păcii, stând la coadă pentru pâine-apă-gaz, pentru a transmite un colet sau pentru a primi paşaport, dar mai ales fugind mâncând pământul şi călcând în picioare dreptul roman, literele latine, caracterele gotice… În Ch-ău, alfabetul latin nu are trecere…”

Avem în faţă un text din care autorul a eludat comentariul său direct, dar nu şi „cuvântul”, transpunându-l într-o „pantomimă graţioasă şi absurdă” (Ad. Oţoiu). O interpretare subtilă ar trebui să comenteze nuanţele de atitudine, formele de travestiri ludice, subversive, polemice, parodice, ironice, cinice, serioase, grave, critice, inconştiente, isterice, emoţionale, tolerante, evlavioase etc., care se aştern subtil peste cuvintele străine, alcătuind o partitură plurivocă pe o temă preferată de postmodernişti privind discursul autoritar homogenetic. Nuanţele scot în evidenţă *intenţia semantic-expresivă şi axiologică* de acceptare/contracarare a oricărei autorităţi de semnificare, atât a celei stipulate de omniscienţa auctorială, cât şi a celei revendicate de semnificant. Autorul anunţă un grad zero, dar aprecierile sale axiologice nu dispar din text; fascinaţia faţă de limbajele instituitoare se îmbină polifonic cu oroarea şi contestarea acestora. Paliativul acestor duplicităţi şi dedublări constă în cooptarea părerii celuilalt şi în iniţierea dialogului cu alte puncte de vedere. Autorul îşi asumă faptul că fiecare situaţie de comunicare îl poziţionează în mod diferit în cadrul unei reţele de relaţii intersubiectuale şi recunoaşte totuşi că implicarea sa subiectivă este inevitabilă în fiecare dintre aceste relaţii, relativizând şi punând pe picior de egalitate cu alte modalităţi de reprezentare a realităţii mitul detaşării, al „gradului zero”, al „poziţiei neutre”, promovat de modernitate.

Constatarea ne permite să trecem la un alt palier al discuţiilor, în care dialogismul şi polifonia nu sunt considerate competenţe exclusive ale intertextului, ci valori ale comunicării umane. Din această perspectivă e limpede că Emilian Galaicu-Păun nu

proliferează citate-fragmente de texte consacrate, cu semnificații imanente, ci reia contrapunctic feluri străine de a înțelege existența, poetici şi strategii ale precursorilor, făcând apel, inclusiv, la imaginația şi sensibilitatea cititorului. Astfel privind lucrurile, putem spune că romanul inițiază o *abordare plurivocală* şi *polifonică* a unor teme care au preocupat scriitorii, eventual filosofii, teoreticienii etc. în secolul al XX-lea. O primă consecință a unei atari percepții este anularea „neutralității" în limbă şi gândire în favoarea unei autentice „heteroglosii din limbă şi polifazii din gândire" [62, p. 272], pe care o manifestă autorul în textul artistic atunci când cugetă la o temă. Anume imaginației dialogice a autorului i se datorează faptul că textul devine „un eveniment al coexistenței în spațiul artistic", un bun pretext pentru „întâlnirea a două poziții existențiale" (Bahtin).

Câteva referințe tematice ale dialogurilor din *Gesturi*. Temele romanului lui Emilian Galaicu-Păun, obiectivele meditațiilor în vederea cărora sunt cooptate păreri, viziuni, poziții etc., sunt multiple şi greu eşalonabile. Putem, totuşi, urmări unele subiecte de rezonanță în secolul trecut (cu predilecție din orizontul gândirii teoretice), care formează unitatea semantică a dialogurilor sau macrostructura tematică a romanului. Obiectul discuțiilor, al întrebărilor şi răspunsurilor, vizează o problematizare a perspectivelor tradiționale asupra celor mai importante concepte legate de creația literară. Cum ar fi, spre exemplu, problema **stilului autorului**, anunțată prin sugestivul *motto* încă la începutul romanului. Dincolo de celelalte interpretări ale particularităților de expresie ale unui autor, ale raporturilor dintre om, limbajul său şi lume, se pune în discuție posibilitatea unui „grad zero", neutru, practic, normativ al comunicării verbale, teoretizat de formalişti/structuralişti. Dacă Barthes contrapune categoriilor individualiste saussuriene un „grad zero" al limbajului, Bahtin pledează pentru dezvoltarea unei teorii a plurilingvismului şi a dialogului social, considerând din start că subiectivitatea este imanentă discursului umanistic.

După savantul rus, discursul unui autor se modelează stilistic în procesul de interacțiune vie (imaginară) cu discursul celuilalt participant la dialog. Prin stratificarea limbajelor şi diversitatea stilurilor, construind deci un sistem artistic armonios pluristilistic, autorul conturează unitatea stilistică a creației sale. Stilul rece, raționalizat, care îşi monitorizează efectele prin combinarea mozaicală a citatelor, în lumina interpretării dialogice devine plastic, nuanțat uman. Stilul, definit în spiritul lui Buffon, după celebra formulă „*le style c'est l'homme même*", este o amprentă a personalității omeneşti, o sinteză a trăsăturilor ce caracterizează individualitatea unui scriitor, sinteză dedusă din folosirea mijloacelor de limbă motivate pe plan psihologic şi estetic. Afirmația stilistei Ileana Oancea: „Limbajul în textul literar este limbajul prin

excelență al subiectivității” [203, p. 18], din perspectivă dialogică capătă altă formulă: *Limbajul în textul literar este limbajul prin excelență al intersubiectualității*.

Acceptarea conceptului de imaginație dialogică a autorului ca factor determinant al unității semantice „relativ-stabile” a operei literare ne permite a vorbi despre o (re)personalizare a comunicării chiar şi atunci când avem de față un discurs aparent/inclusiv experimental şi (auto)generator. Sursa de generare a semnificațiilor ar fi, în acest sens, dialogul dintre creatorii cooptați, ale căror poziții, viziuni sunt considerate pertinente de o prestație argumentativă notabilă în raport cu tema dezbaterii. Unitățile textuale ale lui Flaubert, Howard Nemerov şi ale altor gânditori neanunțați direct sunt reluate neîncetat, explorate şi determinate să releve intenția şi poziția. Discursurile „străine”, recognoscibile ori ba, sunt întotdeauna la limită între acceptarea „morții subiectului” şi recunoaşterea relevanței demersurilor subiective, între imperativul de a „NU ÎNCĂLCA REGULILE DE CIRCULAȚIE” şi tentația distorsiunilor individualizatoare, între supunere dogmatică şi revoltă etc. Nuanțele de intonație indică faptul că Emilian Galaicu-Păun depăşeşte complexele acelor naratologi structuralişti, care au trecut prea tranşant de la *Cogito* la declararea morții subiectului şi a omului în lumea postindustrială, demonstrând o viziune care sincronizează cu programul filosofic de „reabilitare a subiectului” şi reafirmare a unui „nou antropocentrism”, postmodern, de la sfârşitul secolului trecut.

Insistența cu care se promovează ideea „*Ca instituție*, *autorul a murit*…” şi cea potrivit căreia în text are loc dezagregarea autorului individual într-unul universal din pasajul „necrologului” este egală proporțional cu tensiunea împotrivirii şi tăgadei. Tehnica punerii în abis (imaginea femeii în oglinda pudrierei), experimentarea unui eu impersonal ca instanță narativă, enumerarea „neutră”, fals ştiințifică, a „deceselor livreşti” („…anele mor de 1,7 şi respectiv de 2,4 ori mai des decât margaretele şi elenele şi de 0,9 ori mai rar decât măriile; petrii sunt la egalitate cu pavelii, întâietatea absolută având-o io(a)nii”), dar şi/mai ales inserția discursului totalitarist-desființator dominant în „Ch-ău”-l sovietic („În Ch-ău, moartea este un secret de stat, a cărui dezvăluire se pedepseşte conform legii…”), sunt tot atâtea provocări ale celuilalt şi probări ale opiniei proprii, dispute nicicând încheiate privind **viziunea asupra autorului-creator**.

În acest context se impune a fi menționată o altă temă de dezbatere a romanului – **problema cunoaşterii de sine şi problema lui *Alter* în textul literar**. Amintim faptul că în studiul *Автор и герой в эстетической деятельности* Bahtin pledează argumentat împotriva abordărilor psihanalitice ale cunoaşterii de sine prin contemplarea *Eului*. Sufletul, în opinia cercetătorului, trebuie să constituie o problemă de estetică, nu de psihologie, dat fiind faptul că ultima nu este interesată de valoare. Omul nu poate de unul singur să-şi exprime plastic valorile în spațiul estetic, el are

nevoie de o altă conştiinţă care să-i determine şi să-i descrie poziţia circumscrisă în spaţiu şi în timp (cronotop). Cunoaşterea de sine a autorului se produce în actul de „vorbire internă" cu eroul operei literare (personaje, voci narative), a cărui viaţă poate fi concepută drept „încheiată", „determinată" estetic. Adică, omul se percepe pe sine ca subiect nu în interioritatea *Eului*, şi nici în cea a unui *Tu*, centrul de greutate aflându-se „în afara" conştiinţei autorului, la graniţa cu conştiinţa *altuia*, în relaţia de *intersubiectualitate*. Aceste interrelaţii («вненаходимость») menţin „nemurirea sufletului" care, spre deosebire de acea realitate spiritual-transcendentală („subiect abstract") promovată de metafizicieni, este rezultatul unui act empiric de cunoaştere a „întregului valoric individual trecând prin timpul vieţii interioare şi trăit de noi prin altul, care este descrisă şi figurată în artă prin cuvinte, culori, sunete ale spiritului, care stau în acelaşi plan cu corpul exterior al altuia şi este indivizibil de el în momentul morţii" [70, p. 89].

Dincolo de faptul că *alteritatea* în romanul lui Emilian Galaicu-Păun este, în mare, considerată în termeni psihanalitici (drept o caracteristică a omului primordial, a omului androgin ca dualitate *animus*/*anima*), se poate vorbi şi despre o abordare a *alterităţii* de sorginte istorică, contingentă, despre care vorbea Bahtin. *Alteritatea* se prezintă în roman, în viziunea Mariei Şleahtiţchi, drept „nişte copii, nişte avataruri ale vocii auctoriale", pe care autorul le „joacă" în structurile subiacente ale textului, „ipostaze ale unui eu ontologic cu statut de narator, de autor abstract şi de cititor totodată" [204, p. 131]. Dar aceste afirmaţii stau totuşi în bună vecinătate cu încrederea că demersul lui Emilian Galaicu-Păun este o replică dată unor discursuri concrete, aparţinând unor oameni vii concreţi, care au avut locul lor unic în istorie: „Astfel, autorul romanului *Gesturi*, exploatând ideea despre pierderea comunicării în lumea modernă, provoacă cititorul, declarând (în situaţia în care chiar existenţa lumii este o problemă de limbaj) că romanul său este o «trilogie a nimicului». Autorul ridică, la nivelul construcţiei/deconstrucţiei narative, mănuşa «Noului Roman Francez», polemizând implicit cu acea «ontologie a nimicului, a non-semnificării» care are totuşi sens" [205, p. 68].

Atitudinea lui Emilian Galaicu-Păun faţă de problema lui *Alter* se defineşte în dialog cu teoriile identitare contemporane[1] şi, în paralel, cu modelele narative ale identităţii impuse de marii scriitori şi gânditori ai omenirii.

[1] Este vorba în general de cele două modele identitare: modern şi postmodern, care se reduc la formulele: „modelul identitar modern poate fi socotit cel al «absenţei», reflectând nevoia de identificare cu o ordine superioară, purtătoare de sens. «Problema identităţii», la rândul ei, poate fi reformulată în termenii unei creaţii, şi anume cea a unui «eu» propriu, integru, distinct şi unitar, un «sine» unic, a cărui esenţă este anterioară limbajului. La polul opus se conturează modelul identitar postmodern, unde «problema identităţii» priveşte precaritatea ipostazelor unei identităţi flexibile şi multiple, reflectând caracterul centrifug al fragmentării *sine*-lui în reprezentările sale lingvistice" [206, p. 111].

„«*Principiul identității sună într-o formulă curentă A – A.*» «…aici sunt atât cât sunt», zice, punând accentul pe «atât cât», ceea ce vrea să însemne că existența-i se identifică, devine una cu această cameră, doar aici fiind la adăpost de orice primejdie din afară. «…şi eu?» în loc să primească provocarea («…şi eu?»), firească, spontană, cu obişnuita-i ironie? Indulgență?, pe-o clipă se simte în nesiguranță. Atâtea «şi eu»-ri de-ale mamei s-au perindat în această încăpere, fiecare înghesuindu-i micuțul «eu» pirpiriu, încât orice prezență străină i se pare un imens ou de cuc, gata clocit, din care îndată va ieşi puiul, «fratele meu ucigaşul meu». Dar, fiecare dintre ei este un altul al amândurora, în schimb îşi este lui însuşi acelaşi. «Lună plină…», aude o şoaptă stinsă, şi întorcându-se brusc înspre locul de unde vine vocea, vede o fața lividă, descărnată, cu găvanele pline de întuneric, cu fruntea ca dată cu var şi zâmbetul, nu zâmbetul – rânjetul, doamne dumnezeule! Mai ales rânjetul acela de-o miime de secundă, efect al clarului de lună? Al jocului de umbre? Al unghiului de vedere? «cum a ajuns persoana aceasta aici?» Ultimele ştiri sunt ca cele de ieri, alaltăieri, un fel de frânturi de limbă din care e demnă a fi reținută doar informația că «de mâine pe întreg teritoriul… prin decret guvernamental… la cererea oamenilor muncii… se introduce… timpul de iarnă… la ora trei de noapte… mutați acele ceasornicului cu o oră înapoi…» O altă voce decât cea venită pe unde medii continuă: «…ca un elev corigent, statul repetă ora». «Corigent la somn?» «Chit că nu la insomnii. Oricum, câştigăm şi noi o oră în plus, o oră-pereche…» «O oră-geamănă, ca un cromosom», continuă în gând şi, cu voce tare: «De la plecarea mamei, picior de străin n-a mai călcat aici…» «…şi eu?» «Taina aceasta este mare…»"

Încercarea *eului* de a se localiza în *Alter* decurge dintr-un sentiment profund ancorat în om, al individului amenințat de distrugerea sa completă prin moarte, amenințare pe care omul încearcă s-o analizeze printr-o serie întreagă de mituri bazate pe credința în nemurire, pe care religia, arta şi filosofia i le oferă pentru a-l consola. Mai cu seamă, paradigma romantismului dezvoltă o ideologie oportună pentru explorările în dimensiunea *dublului* care „nu este altceva decât problema morții, de care eul se simte amenințat toată viața" (ibidem). Spre exemplu, la Mihai Eminescu *tema dublului* constituie expresia artistică a cunoaşterii de sine în varianta ideologiei romantice şi a doctrinei identității formulate de Schelling, conform căreia dedublarea eului este efectul autoscopiei şi al perceperii duble – subiectivă şi obiectivă – a sinelui. De regulă, această percepție se realizează plastic prin descrierea eului fiziologic dublată de cea a imaginii reflectate în oglindă, care devine independentă, separată de *Eu*. Hoffman, Baudelaire, Strindberg, Kleist, Gunther, Grabbe, Hölderlin, Dostoievski şi alții formează împreună o familie înrudită spiritual prin faptul că au creat *cronotopul omului în oglindă*. În această familie tinde să se integreze şi Emilian Galaicu-Păun, inițiind un dialog privind dedublarea, scindarea, pierderea, pulverizarea, obiectivizarea, alienarea, relativizarea personalității.

În studiul său *Dublul. Don Juan*, Otto Rank analizează pe spaţii largi creaţia unor scriitori care au ilustrat artistic concepţia dualistă despre suflet şi au promovat cultul gemenilor, identificând mai multe scenarii narative de descriere a acestora: „scindarea eului în două personaje contrarii (ca la Jekyll şi domnul Hyde). (…) dublul fratern (ca la Musset) şi, în sfârşit, dublul geamăn şi în această ultimă formă (mitul lui Narcis), chiar şi dragostea a doi gemeni de sexe diferite" [207, p. 115-130], pe care le găsim fragmentar şi la Emilian Galaicu-Păun. Potrivit lui Marian Popa, dedublarea şi dualitatea fiinţei sunt descoperiri eterne ale literaturii, dar ele au fost „speculate cu maximum de concreteţe de abia în secolul nostru", odată cu ofensiva psihanalitică [208, p. 71-76]. Creatori ca Pirandello, Alban Berg, Orwel, Kafka, Musil, Dürrenmatt, Hemingway, Fellini, Camus, Sartre, Ionescu, Albee ş.a. au promovat o „cultură a alienării, o cultură despre alienaţi sau scrisă de alienaţi pentru alienaţi", care a văzut omul „din ce în ce mai puţin «el însuşi» şi din ce în ce mai mult o formă socială mecanică, vidată de interioritate, un complex de acte automate, străine voinţei şi asperităţii sale" [208, p. 80], fapt care a dus la pierderea identităţii, la transformarea individului într-un obiect care se deplasează într-un univers de obiecte aneantizate. În planul literaturii au dispărut motivaţiile pentru acţiunile personajelor paralel cu o dispariţie a motivării cărţii şi a finalităţii acesteia. Opera literară a început să debiteze o curgere amorfă de acte, evenimente interioare şi exterioare, gânduri, percepţii, senzaţii nediferenţiate şi nesistematizate, iar romanele lui Gide, Huxley, Pirandello au în genere aspectul unor segmente dintr-o continuitate presupusă, fără început şi sfârşit, fără conflict şi punct culminant.

Viziunea modernistă asupra identităţii a fost, desigur, condiţionată de epistema ştiinţifică a secolului trecut în care „conceptul de câmp, mecanica quantelor şi teoria ondulatorie, relaţia de indeterminare vor duce la ideea unităţii lumii în cadrul unei discontinuităţi universale, fiecare obiect putând servi drept punct de întâlnire al unui număr indefinit de perspective, toate justificate din raţiunea lor interioară şi din aceea absolută, universală. Se dezvoltă în fond un mod mistic de a gândi, al armoniei generale, care nu mai ţine seama că omul se află în centrul universului, ci undeva, într-un punct misterios al lui" [208, p. 84-85]. Teoria relativităţii a condus, în planul creaţiei artistice, la indeterminarea (post)modernă a identităţii [209]. Textul artistic începe să figureze un nou tip de umanitate care exhiba un *Eu* nedeterminat şi fluctuant, un spaţiu flotant, fără puncte fixe sau repere, o pură disponibilitate, deschisă tuturor combinaţiilor şi seducţiilor, în permanentă schimbare, cu alte cuvinte, un joc postmodern al inventării *Eului* [210, p. 363-372]. Astfel că lumea omului nu mai apare ca o realitate încremenită, ci se află într-o neîncetată metamorfoză în jocul creativităţii combinatorii.

O reacție la pierderea modernă a identității constituie şi gestul de pulverizare, „interioară" identității în spațiul textului, ilustrată de Noul Roman Francez. De menționat, în acest sens, dialogul dintre Emilian Galaicu-Păun şi romanciera Nathalie Sarraute, care a deplasat accentul de pe analiza raporturilor eului cu lumea socială pe surprinderea „conversației şi subconversației, dialogului şi impulsurilor interioare, infralumii la nivelul căreia se compun şi se descompun abstracțiile şi repulsiile, într-o înlănțuire intimă şi continuă – într-un cuvânt, tropismele. (…) acele mişcări indefinibile care alunecă foarte rapid la limitele conştiinței noastre: ele se găsesc la originea gesturilor noastre, a sentimentelor pe care le manifestăm, pe care credem că le încercăm şi că e posibil să le definim". Dincolo de acest monolog are loc „acel foşnet fără nume al senzațiilor, imagini, sentimente, amintiri, impulsuri, al micilor acte larvare pe care niciun limbaj interior nu le exprimă" [apud 208]. Universul romancierei se limitează la realitatea sentimentelor şi trăirilor umane, anterioare expresiei.

Nu se poate vorbi însă de o alienare şi de o înstrăinare de societate autentice în cazul acestor scriitori, precum nu se poate invoca decât accidental această stare în cazul lui Emilian Galaicu-Păun. Dovadă ne stă viziunea satiric-caricaturală a realității, înclinația spre lirism, care îl apropie pe Emilian Galaicu-Păun, mai cu seamă în pasajul „necrologului", de Gogol, creatorul *Sufletelor moarte*, care îi devine un partener dialogal. Pertinența creatorului lui Cicikov, unul dintre cele mai perspicace personaje din literatura universală, speculantul rapace al „sufletelor moarte", în chestiunea identității nu lasă niciun dubiu. Obiectul în discuție este traversat şi de contextul ideologic al Chişinăului anilor '50-'80, unde anomaliile ideologice au provocat abateri grave în sectorul identității. Refuzul totalitarismului în plan social se mulează pe dorința de anihilare a forțelor centrifuge, depersonalizatoare în sistemul de semnificare a textului. Discursul sovietic monologist serveşte ca exemplu negativ, argument împotriva omologării ființei; or, susține la rândul ei Carmen Muşat: „În sistemul totalitar comunist ideologia distruge realitatea pentru a pune în locul acesteia o imagine golită de orice conținut" [22, p. 45]. Descrierea grotescă, în speță gogoliană, a cortegiului mortuar de pe scările unui bloc construit după şablonul sovietic lasă să transpară nuanțe de profundă tristețe.

Cert e că Emilian Galaicu-Păun pledează pentru o identitate flexibilă care se defineşte continuu, or, *eul* autentic se poate defini tocmai în momentele de necoincidență cu sine însuşi, ca o „tainică" pluralitate de alterități [211]. Aceasta îi permite identității să fie de natură versatilă, inconsistentă, şi să amâne la nesfârşit iminența obiectivării, păstrându-şi astfel nesecată „marea taină". Potrivit filosofiei postmoderniste, omul se regăseşte pe sine doar în afara orizontului egocentric, de

unde se poate „construi” cu instrumentele pe care i le pune la dispoziţie societatea şi cultura. Astfel că textul se impune ca un ansamblu de *alterităţi-efecte* ale descentrării de sine şi ale relaţiilor interlocutive cu reflecţii *diferite*. În versiunea dialogiştilor însă, pentru a se cunoaşte pe sine, personalitatea se proiectează în orizontul vieţii, căpătând garanţia propriei identităţi de la ceilalţi, care îi solicită responsabilitate. În acest sens, alterităţile reprezintă tentative de *depăşire de sine* şi *apropiere de alte conştiinţe străine*, cu care se iniţiază un dialog creator de tensiuni şi conflicte, în al cărui cadru „ambii parteneri îşi negociază poziţiile, îşi aprofundează înţelegerea şi neînţelegerea şi îşi modifică reciproc perspectivele” [62, p. 20]. Avem suficiente motive să credem că Emilian Galaicu-Păun prefigurează o identitate care se pretează completărilor şi validărilor continue în mediul dialogului, formula iniţială („«*Principiul identităţii sună într-o formulă curentă A – A*»”) căpătând, din această perspectivă, caracter de polemică.

Imaginea lumii contemporane. Povara şi splendoarea prăbuşirii turnului Babel. Felul în care Emilian Galaicu-Păun vede lumea şi textul, viaţa şi literatura denotă gustul pentru pluralismul postmodernist şi refuzul ostentativ al proiectului unei singure variante de lume impus de totalitarisme [212]. Modul discursiv al acestei atitudini se realizează fie prin explorarea resurselor limbajului şi proliferarea experimentală a scriiturilor [214; 215], fiecare având în sine un proiect de lume sau constituind un fragment dintr-un univers mistic, unic şi imens, încifrat în galeriile labirintice ale bibliotecii turnului Babel, fie prin reactivarea memoriei cultural-istorice, adică a acelor experienţe „*post-*” sau *de după* prăbuşirea celebrei construcţii, eveniment soldat cu spectaculosul fenomen *confusio linguarum*. Având toate datele unui „modernism radicalizat”, această scriitură se emancipează totuşi de obsesia producerii monologice a unei lumi ideale, universal valabile, prefigurând şi fiind deschisă *şi* spre o viziune *alternativă*, *împărtăşită* asupra realităţii.

Lumea postbabelică a romanului lui Emilian Galaicu-Păun defineşte raportul dintre om şi o lume fermecată de simulacrele comunicării, având, totodată, conştiinţa pericolului dezumanizării, a discreditării şi relativizării categoriei de adevăr şi valoare. Proiectul unitar al acestei lumi în care „se pot regăsi spiritul, suflul, parfumul, urmele polilingvismului originar” [78, p. 280] se arată a fi o vastă reţea interactivă, ai cărei participanţi contribuie împreună la evenimentul creaţiei şi al schimbului de sens fără sfârşit.

Calea de acces spre această lume eterogenă, cu fracturi de lumi reale sau ficţionale ascunse cu îndemânare nu e deloc simplă şi comodă. „A înţelege această lume, afirmă Bahtin, ca fiind lumea altor oameni ce şi-au realizat viaţa în ea – lumea

lui Hristos, Socrate, Napoleon, Puşkin ş.a. – este prima condiție a abordării ei estetice" [70, p. 98]. Lumea romanului semnat de Emilian Galaicu-Păun este întrepătrunsă de o mulțime de lumi ale creatorilor din toate timpurile, interpretarea ei însă nu se poate reduce la *praxis*, la aspectul tehnic, la aprecierea capacității autorului de a mixa fragmente de texte care să emane sau nu semnificații. Concepând polifonia acestei lumi drept derulare simultană a mai multor puncte de vedere specifice asupra lumii şi a pluralității de reprezentare a realității, vom urmări poziția, crezul etic, estetic, politic etc., în permanentă dinamică şi metamorfoză a autorului, care îşi lansează deasupra („în afară") conştiinței de sine propria lui variantă, modelată de timpul şi arealul cultural din care face parte. Prezența atitudinii față de poziția celuilalt este o alternativă la mitul „poziției neutre", obiective, detaşate; atitudinea indică un subiect angajat în experiența scriiturii şi a cunoaşterii, în permanent dialog cu ceilalți subiecți în vederea creării unei *opinii plurilingve concrete despre lume*. Paradigma dialogului şi a polifoniei, care recunoaşte intersubiectualitatea şi caracterul contextual al sensurilor, evită efectele nefaste ale unei viziuni reductibile.

Capacitatea de a te orienta în labirintul de universuri descrise nu este direct proporțională cu abilitatea explorării miscelaneului textual. Pe lângă o percepție ascuțită a subtilităților şi a meandrelor textului, cititorul mai trebuie să se poată transpune în orizontul imaginar, pentru a veni cu o replică, vocea lui participând în aceeaşi măsură la plurivocitatea de ansamblu. Disponibilitatea şi deschiderea autorului reclamă imaginația dialogică a cititorului.

În orizontul organizat polifonic fiecare actor, în calitatea sa de membru al unei culturi cu un anumit crez literar şi o viziune specifică asupra lumii, participă la actul de creație. Ne putem imagina o mare orchestră fără dirijor şi partitură, în care fiecare cântă acordându-şi vocea în funcție de celelalte voci. Prodigioasa eterogenitate culturală şi lingvistică, potențialul democratic al lumii romaneşti, aflate sub egida unei fantezii polifonice, ni-l prezintă pe Emilian Galaicu-Păun ca pe un spirit cu adevărat european.

CONCLUZII

Ideea relației dintre *conştiința de sine* şi *conştiința de celălalt* a dominat ştiințele sociale încă din perioada romantică. La începutul secolului al XX-lea aceasta este reluată de filosofii relației H. Cohen, F. Rosenzweig, M. Buber, E. Rosentock, F. Ebner, G. Marcel, care au promovat o „Nouă gândire" definită prin *trecerea de la **logos** la **dialog** şi de la **dialog** la **dialogistică***. „Noua gândire" înseamnă *cunoaşterea în relație*, „eul autentic" fiind considerat rezultatul orientării spontane a omului mai întâi către „altcineva" decât sinele său. Individul dobândeşte *conştiința de sine* odată cu *conştiința de celălalt*, prin *celălalt* şi cu ajutorul lui. Ruptura, izolarea, închiderea în sine constituie rațiunea fundamentală a pierderii de sine. Datorită filosofilor din cadrul „Şcolii din Marburg", care au promovat un nou tip de gândire bazată pe dialog şi pe construirea relațiilor cu *celălalt* abordat ca un „Tu", practica dialogică a ajuns să fie abordată ca o condiție existențială, o formă deosebită de comunicare cu un bogat potențial de perfecționare a proceselor de cunoaştere în relație, care este întotdeauna un proces de îmbogățire reciprocă a persoanelor responsabile, dar libere. „Noua gândire" relațională a reuşit să marcheze puternic existențialismul lui Jaspers, dialogismul lui Mihail Bahtin, fenomenologia lui Sartre şi Levinas, hermeneutica lui Gadamer şi Ricoeur, psihologia socială elaborată de Moscovici şi Ivana Marková) etc., reuşind să modeleze şi să alimenteze premisele multor idei avansate ale contemporaneității. Ideea de *existență în comunicare* a fost susținută şi de alți gânditori precum Max Scheler, Jauss, Deleuze, Coşeriu, Bohm ş.a.

Printre cele mai importante trăsături umane – *homo faber*, *homo lonquens*, *homo ludens*, *homo cogitans* – putem aşeza şi ***homo dialogicus***, care denumeşte capacitatea omului de a vorbi şi, prin aceasta, de a se deosebi absolut de celelalte specii. Pentru om *a fi* înseamnă *a dialoga*. *Dialogul* apare în toate domeniile în care omul, atât ca ființă individuală, cât şi ca una socială este prezent în mod nemijlocit sau numai implicat. Ceea ce înseamnă că relația fondată pe principiul dialogului – *relația dialogică* – poate explica modul de a fi al omului în raport cu lumea, cu semenii săi şi, în definitiv, cu sine însuşi. Aceste considerații sunt premise pentru o replică la cartezianul *Cogito ergo sum* prin „*Dialoghez*, *deci exist*".

Pornind de la caracteristica relațională a „Cuvântului dintâi" (*primum relationis*), Martin Buber fondează filosofia personalismului religios, care e o filosofie a întâlnirii, centrată pe relația „Eu-Tu". Ideea *spațiului „între" „Eu" și „Tu"*, în care ființa dialogică a omului își relevă pe deplin autenticitatea, inaugurează discuții atât în materie de filosofie, religie, pedagogie etc., cât și referitoare la creația artistică.

Savantul rus Mihail Bahtin elaborează o *teorie dialogică* și să instituie o epistemologie modernă a cogniției și a comunicării umane, intrată în circulație sub numele de *dialogism*. Fără a se constitui într-un sistem, teoria dialogică a lui Bahtin se racordează la cele mai noi versiuni ale gândirii și la cele mai revoluționare modele ale lumii din secolul trecut.

Dialogul este un concept-cheie care a călăuzit premisele și concluziile operei lui Bahtin pe întreg parcursul. Dialogul este pentru savant o categorie ce definește gândirea și vorbirea umană, tot ce reprezintă pentru om semnificație, sens și valoare și, în genere, toate raporturile și manifestările vieții. Natura umană este esențial dialogică, întreaga existență a sinelui este orientată către limba și lumea *celorlalți*. Omul se află în totalitate la granița cu ceilalți, el stabilește mereu relații dialogice cu alți oameni, cu natura și cu Dumnezeu. Însăși existența este dialogică, una împărtășită, trăită ca o co-existență armonioasă. Dialogul reunește toate conceptele sistemului bahtinian: „subiect vorbitor", „conștiință" (co-știință), „enunț", „întâlnire", „polifonie", „plurivocitate", „cuvânt străin", „cuvânt bivoc", „cronotop", „ambivalență" etc. În planul analizei filosofico-lingvistice și stilistico-poetice, elementele constituente ale acestor termeni capătă unitate datorită relațiilor dialogice interioare.

Bahtin își fundamentează ideea *ontologiei dialogice* fără a o separa de *estetica cuvântului artistic* și acest lucru îl face net deosebit de ceilalți dialogiști. Nimeni dintre teoreticienii dialogului nu a reușit să apropie atât de mult existențialismul dialogic de estetică și, cu atât mai mult, de literatură. Exemplul privilegiat de dialogism îl reprezintă romanul lui Dostoievski, unde vocea autorului este intim legată de vocea personajelor, iar vocea fiecărui personaj se leagă de vocile celorlalte personaje. Rezultatul acestor relații dialogice multiple este o *construcție polifonică*, sinonimă în roman cu schimbările de modalitate și de perspectivă narativă, de voce și de registru al discursului. Se cuvine de menționat faptul că Dostoievski a creat un roman polifonic, iar Bahtin a fondat, pe baza acestei descoperiri, o întreagă *știință a dialogului*. Cartea despre Dostoievski, precum și studiile anterioare, *Pentru o filosofie a faptei* și *Autorul și eroul în activitatea estetică* reprezintă o filosofie dialogică sau o filosofie a spiritului de natură dialogică, totodată fiind și o învățătură despre existența morală și estetică.

Articulându-se ca o epistemologie, dialogismul este o filosofie a limbii. Dialogismul este de neconceput în afara relației sale complexe cu limba, căci limba este mijlocul cel mai pregnant prin care relațiile dialogice se manifestă în dialogul mai larg al evenimentului existenței. Dialogul ca metaforă reprezintă atât principiul structurării existenței („rețea vastă de intercomunicări”), cât şi unul de structurare a limbii. Dialogul este coexistența mai multor existențe individuale, limba penetrează această coexistență prin intermediul unor enunțuri concrete, la fel cum, prin intermediul acestor enunțuri, viața pătrunde în limbă. *Metalingvistica* este chemată să cerceteze relațiile dialogice din interiorul cuvântului, enunțului sau al textului.

În estetica creației verbale a lui Bahtin, **„*cuvântul bivoc*”** este un concept-cheie. Tensiunea pe care o creează „dubla orientare” a cuvântului artistic: după obiectul vorbirii şi după cuvântul/vorbirea altuia/celuilalt, îi asigură o deosebită expresivitate. Studierea acestui fenomen dictează o nouă viziune în cercetarea stilistică, orientată spre sfera dialogică a cuvântului. Potrivit savantului, discursul unui autor se modelează stilistic în procesul de interacțiune vie cu discursul celuilalt participant la dialog şi în funcție de situația concretă a dialogului. Autorul îşi păstrează unitatea stilistică prin stratificarea limbajelor şi diversitatea stilurilor, construind un sistem artistic pluristilistic armonios.

Dezvoltarea vertiginoasă a tehnologiilor înalte din ultimii ani a asigurat diverse modalități de comunicare socioculturală şi de interinfluență umană, dictând o regândire a sensurilor dialogului. Procesul de îmbogățire/diversificare semantică a noțiunii de dialog, demarat în antichitatea greacă, mai continuă încă. Deşi conceptul pare a fi folosit mai mult în filosofie, numeroase sunt disciplinele care folosesc pe larg această noțiune, lansând semnificații variate, noțiuni derivate şi compuşi pe baza de dialog. Conceptul de *dialog* îşi modifică accepțiunile, sensurile şi semnificațiile de la un autor la altul de-a lungul secolului trecut. Studiile docte ale lui David Bohm, Jürgen Habérmas, Jean François Lyotard, ale gânditorilor români Mihail Şora şi Vasile Tonoiu, chiar dacă nu se înscriu complet în sfera problematicii dialogisticii aşa cum au fost aceasta anunțată de promotorii „Noii gândiri”, fac dovada faptului că spiritul dialogic este unul dominant în secolul al XX-lea.

Studiul dialogului a stat la intersecția mai multor ştiințe umanistice, precum ştiințele comunicării, sociologia, antropologia, psihosociologia, etnologia, pedagogia etc. Mai multe discipline contemporane de orientare lingvistică au plasat ideile de relație şi dialog în zona de interes al cercetărilor asupra textului literar. Dintre acestea se distinge *semiologia* Juliei Kristeva şi *translingvistica* lui Roland Barthes, precum şi studiile lui L. Dallenbah, p. Zumthor, L. Jenny. M. Riffaterre, J. Culler. În cadrul telquelist conceptualizările bahtiniene au suferit modificări cel puțin sub trei aspecte:

1. Julia Kristeva regândeşte conceptul de *Alter* în spiritul psihanalizei freudiene, înlocuind conceptul de „*cuvânt bivoc*” cu cel de „*cuvânt-discurs*” care aparține mai multor instanțe discursive ale inconştientului, fiind deci spațiul coexistenței concomitente a unei mulțimi de euri; 2. conceptul de *intertextualitate* (dialogul dintre texte şi opera-citat) a luat locul celui de *intersubiectualitate* (dialogul interpersonal şi opera-enunț); 3. iar *patosul protestatar*, care reieşea din viziunea carnavalescă asupra lumii, a devenit *patosul relativității sensului*.

Poeticienii americani au revăzut studiul textului literar pe linia deschisă de teoria actelor verbale a lui Austin şi Searle, punând în centrul preocupărilor „setul de atitudini şi de intenții particulare”, ce fac parte din interacțiunea comunicativă. În ultimul timp, *sociopoetica* se arată a fi cea mai promițătoare disciplină care oferă instrumentarul ştiințific cel mai modern asupra textului literar. W. Labov, B. Bernstein, J. Gumperz, Dell Hymes consideră că proprietățile structurale ale unui text literar nu pot fi analizate şi înțelese decât în lumina finalității pe care textul respectiv o îndeplineşte în contextul „social” şi în situația „comunicativă dată”, realizând prin această abordare cea mai zdrobitoare replică la adresa analizei structurale pur formale sau „morfologice”, care reducea textul narativ la o simplă artă combinatorie, distribuțională, a unor secvențe considerate ca variabile, independent de orice intenție comunicativă. Se constituie astfel o nouă viziune a structurii narative care vizează atât *funcția referențială*, cât şi *funcția evaluativă*, ultima făcând parte integrantă din modul de producere a textului. Teoria textului/intertextualității, semiologia, teoria actelor verbale, poetica ilocuționară, sociopoetica, sociologia literaturii, pragmatica textului literar ş.a. constituie gesturi de recuperare a opticii lui Bahtin asupra studiul lingvistic al textului. De aici ne vine încrederea că o abordare integratoare a acestor cercetări inestimabile în vederea alcătuirii aparatului tehnic de abordare a textului literar, poate fi realizabilă doar prin prisma teoriei dialogice.

În ultimele studii Bahtin propune o variantă de *hermeneutică dialogică* cu certe elemente de originalitate față de sistemele interpretative clasice, înscriindu-se, totodată, în tradiția marilor gânditori ca Schleiermacher, Dilthey ş.a., care au reuşit să transforme hermeneutica dintr-o metodologie a descoperirii sensului unic al „logosului inițial” într-o teorie a unui „dialog potențial nelimitat”. *Înțelegerea dialogică*, *cunoaşterea dialogică* sunt conceptele călăuzitoare ale acestei hermeneutici, menite a pune în evidență faptul inadmisibil de a face din *celălalt* un obiect. Între hermeneutica lui Bahtin şi cele elaborate în secolul al XX-lea de Heidegger şi Gadamer există unele puncte convergente, cele mai evidente fiind critica pretenției de obiectivitate a metodologiei ştiințifice, constituirea unei noi ontologii (Heidegger), abordarea dialogului ca eveniment ce a socializat omul.

Potrivit lui Paul Ricoeur, textul este mult mai mult decât un caz particular de comunicare interumană, el este „*paradigma distanțării* în comunicare”. Eliberându-se de vorbire, textul destabilizează atât raporturile dintre limbaj şi lume, cât şi raporturile dintre limbaj şi subiectivitățile implicate: a cititorului şi a autorului. În cazul acesta are loc bulversarea raportului referențial al limbajului cu lumea, textul stabilind relații cu alte texte. Textul ocultează lumea înconjurătoare şi o înlocuieşte cu o cvasi-lume. Drept urmare, față de text putem avea două atitudini: *explicativă* care se orientează către regulile de explicație pe care lingvistica le aplică la sistemele de semne (analiza structurală) şi *interpretativă* care abordează realitatea de dincolo de text, realitatea ce ține de comunicarea vie. Cu alte cuvinte, Ricoeur propune o operație de *întrepătrundere a explicației textuale şi a comprehensiunii dialogate* în procesul de interpretare. În acest sens, Vasile Tonoiu propune cel puțin două căi de interpretare a unui text literar: „a) căutarea a ceva primitiv, elementar, intenția de exteriorizare, care se schițează în actele de discurs şi anunță fixarea textuală, chemând interpretarea. Aici accentul cade pe modalitățile fruste ale dialogului ca schimb conversațional care se confundă cu viața cotidiană şi se desfăşoară în limbajul vieții cotidiene; b) reperarea interlocuției dialogale în opera literară, unde dialogul „este pus la cale”, anume organizat pe o temă dinainte stabilită, care reclamă pregătire, calificare, posibilitatea de a mânui cu oarecare spontaneitate limbajele specializate şi pertinente în raport cu tema discuției, capabile de o prestație argumentativă notabilă. Am putea vorbi aici de un „dialog autentic” şi de un „dialog fals, literar”.

Hans Robert Jauss repune accentul pe efectul produs la receptarea textului artistic. Potrivit lui, structura comunicativă esențială pe care o încorporează orice fapt literar este desăvârşită prin actul lecturii. Cititorul este cel care valorifică *orizontul inițial* al autorului, adică întrebările pe care autorul şi le-a pus, în condițiile unei interpretări care nu poate fi numită şi dialogică. Atât Jauss, cât şi Bahtin nu admit izolarea literaturii de societate, de viață şi de receptarea creatoare a cititorilor, care împreună constituie mobilurile regenerării ei continue.

Dialogistica lui Bahtin a constituit drept reper pentru o şcoală de *Critică dialogică* care şi-a desfăşurat activitatea în ultimele trei decenii ale secolului trecut. Tzvetan Todorov (Franta), Michael Holquist (SUA), Andrè Belleau (Canada), Ken Hirschkop (Anglia), Patricia Yaeger (SUA), Myriam Diaz-Diocaretz (Olanda) au practicat practica critică de tip dialogic în diverse domenii ale ştiințelor umanistice. Interpretarea textului după „principiul dialogic” creează, după Tzvetan Todorov, posibilități pentru manifestarea liberă a creativității. Principiul dialogic mai presupune asumarea deplină a alterității în analiza textului literar. Relațiile dintre critic şi textul investigat trebuie să se exprime prin dialogul a două voci perfect egale. Criticul

dialogist vorbeşte *împreună cu* operele literare, nu *despre* ele, căci opera interpretată este un act viu de interlocuţie şi nu un obiect analizat în lumina unei teorii.

În fine, cele câteva prezentări ale preocupărilor pentru dialog, dialogismul existenţei, dialogica originară a cunoaşterii umane, structură dialogică a actului de comprehensiune etc. ale unor filosofi, esteticieni, lingvişti, hermeneuţi şi antropologi sunt în măsură să demonstreze (în conformitate cu definiţia lui Th. S. Kuhn) existenţa unei paradigme dialogice în secolul al XX-lea. Am obţinut un tablou, mai mult sau mai puţin complet, al „matricei disciplinare", al principiilor de bază şi al grupului responsabil de această paradigmă. Revoluţia de gândire filosofică şi antropologică (dialogistica) a condus la o mutaţie epistemologic-metodologică în ştiinţele umanistice (dialogismul). În ştiinţa literară această schimbare de viziune s-a făcut simţită mai ales în câmpul esteticii creaţiei verbale şi în cel al interpretării textului literar (metalingvitica).

Dezvăluirea *aspectului socialităţii* din perspectiva unor teorii din veacul trecut contribuie la extinderea cadrului de înţelegere a romanului. Extrapolând concepţiile disciplinelor interesate de relaţia intersubiectuală în teritoriul *poeticii dialogice*, urmărim crearea unui model integrativ de analiză, apt a pune în lumină multiplele aspecte ale romanului din secolului al XX-lea.

*

În demersul de a formula o nouă poetică a romanului, *dialogică* şi care se fondează pe modelul de *cunoaştere în relaţie*, am organizat argumentaţia celei de-a doua părţi a studiului aşa încât să cuprindem câteva semnificaţii ale termenului de *poetică*, importante şi relevante pentru tema în cauză: 1. ramură a teoriei literare care se ocupă de analiza şi descrierea componentelor operei literare şi a funcţionalităţii lor (relaţiile autor-narator-personaj-cititor, timpul naraţiei, perspectiva narativă, cronotopul etc.); 2. ansamblu de forme şi principii poetice; 3. ansamblu de reguli pentru alcătuirea unei opere literare; 4. maniera de creaţie a unui scriitor; 5. tratat despre creaţia literară. În fine, am constatat următoarele aspecte:

Poetica lui Bahtin a avut ca finalitate să evite unilateralitatea poeticilor formale, orientate exclusiv asupra organizării pur exterioare, şi să edifice o ştiinţă care va ţine cont de întreaga complexitate, plenitudine şi specificitate a obiectului estetic în unitatea culturii umane. Aceasta înseamnă că analiza poetică va ţine cont, în primul rând, de aspectul estetic, fără însă a neglija atitudinea cognitiv-ştiinţifică care are, totuşi, un rol secundar.

Structura indică ordinea care guvernează şi care determină trăsăturile interne şi externe ale operei literare, fiind o noţiune ce include atât conţinutul cât şi forma,

organizate în scopuri estetice. Potrivit lui Bahtin, „structura” sau „obiectul estetic”, „forma arhitectonică”, „forma artistic creatoare”, „modelul artistic al lumii”, „unitatea romanescă” presupune, în primul rând, *conținutul activității* (*al contemplării*) *estetice orientate asupra operei*. În cazul romanelor lui Dostoievski activitatea estetică apare sub formă de *dialog*, fapt care dictează o nouă arhitectonică a lumii artistice constituită *în relație* şi, respectiv, un nou tip de roman – *romanul ca dialog*. Bahtin argumentează că romanele lui Dostoievski reprezintă o noutate fără precedent în istoria romanului şi inventează termenul de *polifonie* pentru a descrie spiritul novator al scriitorului rus.

Noutatea, ținem să menționăm încă odată, ține de *relațiile estetice* care se stabilesc între participanții la actul de creație. Aceste relații funcționează după *modelul relațiilor dintre autor şi eroul operei literare*, ambii considerați drept subiecți înzestrați cu darul cunoaşterii, care creează cu efort comun lumea artistică. Ceea ce face din ipoteza lui Bahtin o noutate senzațională este afirmația privind faptul că *centrul axiologic al activității estetice este reprezentat de erou*, *emancipat de voința auctorială*, *şi de lumea lui*. Revoluția lui Dostoievski în spațiul genului se relevă în captivantul gest de a transpune pe autor şi pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările şi aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuşi, „în creuzetul conştiinței de sine a acestuia”, transformând astfel realitatea lui întreagă şi finită în material al conştiinței sale. Noua relație artistică a autorului față de erou din romanul polifonic este o *relație dialogică*, de natură etică, care afirmă independența, libertatea interioară, lipsa de precizie şi de finitate a eroului.

Eroul romanului polifonic este o ființă conştientă şi un ideolog, vocea lui fiind o *voce-idee-limbaj-convenție-poziție axiologică-poetică* etc. Romanul polifonic figurează caracterul dialogic al adevărului mereu fluctuant între diferitele ideologii, adevăr pendulând între cuvintele autorului şi ale eroilor săi. Multiplele voci ale personajelor distrug unitatea monologică a romanului, alcătuind o altă unitate de tip polifonic. Astfel, romanul apare ca o lume a polifoniei şi heteroglosiei sociale.

Din punctul de vedere al limbajului şi al conştiinței lingvistice întrupat în acesta romanul are o *percepție galileică*, diferită de cea *ptolemeică*, geocentrică a universului. Se ştie, Galileo percepea universul ca incluzând o pluralitate de lumi. În mod similar, romanul polifonic, spre deosebire de genurile monologice, recunoaşte şi îmbrățişează o pluralitate de discursuri, de ideologii şi de viziuni asupra lumii. Pornind de la aceste considerente bahtiniene, mai târziu scriitorii postmodernişti, elevând structura polifonică şi radicalizând dialogul în diferite moduri, aduc în prim plan dimensiunea ontologică a confruntării dintre discursuri, obținând astfel o *polifonie a lumilor*.

Istoricitatea imanentă a operei de artă, care reiese din primordialitatea aspectului estetic şi etic, dictează studiului de *poetică istorică* să nu-şi edifice

cercetările pe abstractizări uniformizante, ci să-şi orienteze atenția pe „memoria de gen” a romanului, care suscită o gândire dialogică participativă. Drept replică la definiția de roman dată de Şklovski (romanul ca o combinare şi însăilare a nuvelelor), Bahtin aduce argumente privind faptul că romanul este o formă tipică de *extindere maximală a enunțului*, care, aidoma enunțurilor verbale, stabileşte relații dialogice cu alte romane-enunțuri. Romanul ca gen se arată a fi, pe de o parte, ansamblul tipic al cuvântului artistic, bivocal şi dialogic prin excelență, iar pe de alta, el se constituie din formațiuni semnificative din punct de vedere estetic şi tipologic constante ce şi-au conservat caracterul şi semnificația într-o perspectivă istorică îndelungată. Ca şi celelalte genuri, romanul este o entitate care trăieşte în prezent, dar îşi aminteşte în permanență trecutul, ultima particularitate fiind numită de Bahtin „*memoria genului*”. Studiul istoric al poeticii romanului este chemat să cerceteze *geneza şi evoluția de-a lungul istoriei a obiectului estetic şi a arhitectonicii sale în formele artistice*. În alți termeni, *poetica istorică* sau *poetica dialogică* ar trebui să urmărească *varietatea de relații intersubiectuale între „eu” şi „celălalt*”, fixată de roman la o anumită etapă de evoluție.

Pentru Bahtin, structura romanului constituie un *model de lume* cu un sistem de semne specifice pentru transmiterea informațiilor axiologice şi artistice dintr-un anumit spațiu şi timp istoric concret. Acest sistem de semne, care reprezintă valorificarea artistică a conexiunii relațiilor temporale şi spațiale este numit de Bahtin **cronotop**. Funcția figurativă a cronotopului constă în desemnarea realității artistice specifice romanului într-o anumită etapă istorică, concretă a evoluției sale, fapt care îl justifică pe Bahtin să creeze o tipologie a romanelor antic, medieval, rabelaisian, idilic, dostoievskian etc. în funcție de conexiunea pe care o realizează cronotopul. Savantul distinge *cronotopi mari*, stabili din punct de vedere tipologic, care determină cele mai importante variante ale genului romanesc în primele etape ale evoluției, şi „*valori cronotopice*” elaborate de literatură în evoluția ulterioară, cum sunt: cronotopul „drumului”, „întâlnirii”, „salonului”, „pragului”, „crizei”, „cotiturii”, „naturii”, „familial-idilic” etc. Cronotopii mari pot încorpora o mulțime de alți cronotopi mai mici, intrând cu aceştia în complexe relații dialogice. La baza romanului ca dialog au stat folclorul carnavalesc, satira menippeie, dialogul socratic şi romanul rabelaisian, genuri care au promovat prin excelență libertatea expresiei, vitalitatea, dinamica sensului, deschiderea către dialogul social.

Potrivit Juliei Kristeva, romanul polifonic contemporan creat de Joyce, Proust şi Kafka, constituie, după romanul polifonic al lui Dostoievski, o nouă verigă în lanțul literaturii carnavaleşti, având aceeaşi poziție față de monologism ca şi romanul dialogic al epocilor anterioare, totuşi deosebindu-se radical de el prin faptul că s-a

abordat pe sine ca fiind limbajul artistic însuşi, nu ca pe reprezentarea acestuia (limbajului). Dorința lui Bahtin de a prezenta prin studiul polifoniei romanul ca o *rețea interactivă a conştiințelor* în planul actului creativ a incitat discuții asemănătoare în planul organizării şi *producerii textuale*. Investind vechea problematică într-un context teoretic nou, Julia Kristeva transferă fenomenul dialogismului în planul textului. În condițiile în care textul are capacitatea de a se autogenera pe sine însuşi, fiind doar absorbția şi transformarea unui text anterior, *subiectul întemeietor/autorul dispare şi trece în anonimitate*, în **„***zona zeroului***"** sistemului de coduri narative. Teoria barthesiană despre „gradul zero al scriiturii" extinde şi adânceşte ideia că baza textului o formează deschiderea lui către alte texte, alte coduri, alte semne în linii generale textul fiind întruchiparea mai multor texte infinite care şi-au pierdut originea. Dincolo de obiecțiile care se pot aduce formulărilor, în fond, dintr-o perspectivă formalistă mai strictă, ale conceptului de intertextualitate şi de dialog între texte, trebuie conştientizat faptul că această direcționare pe combinatorie, autoreflexivitate şi pluralitate ireductibilă a textelor reflectă o nouă mentalitate şi un nou mod de a concepe şi de a recepta realitatea în societatea postindustrială şi, poate mai important, axarea pe semnificant conferă, în mod paradoxal, larghețe fără precedent cadrelor clasice ale noțiunii umaniste de creativitate.

Tentativele din ultimul timp din domeniul lingvisticii de a sintetiza ideile lui Saussure şi ale lui Bahtin pe fundalul unui proces mai larg de (re)antropologizare a disciplinelor umaniste ne inoculează încrederea în constituirea unei noi, mai largi teorii dialogistice de interpretare a textului literar, al cărei cadru să fie hermeneutic şi formalist deopotrivă. În această ordine de idei, se impune a distinge şi a opera cu două tipuri de dialogism: 1. *dialogismul interacțional*, care trimite la multiplele aspecte ale schimbului verbal şi 2. *dialogismul intertextual*, care se referă la fenomenul „citarii" în sens larg. În primul caz, se va aprecia capacitatea autorului de a cuprinde imaginar modalitățile fruste ale dialogului ca schimb conversațional, dialog care se confundă cu viața cotidiană, socială („metaconştiința autorului"). În cazul al doilea, se va comenta capacitatea autorului de a crea forma elaborată, literară a dialogului, competența şi libertatea acestuia de a combina limbajele în funcție de o temă prestabilită. A avea o perspectivă dialogică asupra textului literar înseamnă a porni principial de la presupoziția *rolului determinant al subiectului* în producerea textului şi a considera unitatea minimă de limbaj drept o relație dialogică, interactivă între autor şi celălalt.

Atât teoria dialogistică a lui Bahtin, cât şi cea a intertextualității proliferate de Kristeva ş.a. pot pune în valoare dialogismul sau polifonia romanelor. O eventuală abordare după principiul *şi/şi* va cuprinde în aria sa cele două

niveluri: cel formal, lingvistic şi cel al fluxului de conştiinţă. Având romanul ca obiect comun, aceste teorii vor decupa din el o anumită dimensiune, pe care o vor proiecta într-o perspectivă specifică.

Deschiderea textului şi a subiectului în romanul polifonic, anunţată de Bahtin, nu înseamnă dizolvarea graniţelor lui în intertextualitatea infinită. Centrul semantic nu dispare odată cu apariţia celuilalt, ci doar îşi schimbă locul, devenind o relaţie eu-altul (cronotopicitatea). Nu poate fi vorba despre dispariţia („moartea") autorului, ci doar despre dizolvarea unicităţii punctului său de vedere. Tot astfel nici cititorul nu poate deveni un centru. Adevărul este undeva „între", căpătând chip doar în relaţia dintre două poziţii. Responsabilitatea pentru unitatea acestor sensuri îi revine autorului. Participant activ la şi organizator al dialogului polifonic, autorul nu se află în centrul universului, ci în *punctul mereu schimbător al interconexiunii vocilor*, „*poziţiilor semantice*", *lumilor etc*. Rolul autorului ca organizator constă în crearea condiţiilor în care aceste voci şi „poziţii semantice" ar putea să se descopere. Concluzia la care ajunge Bahtin este una care restabileşte armonia trinităţii *autor-operă-cititor*.

Poetica dialogică a lui Bahtin poate fi numită şi o strategie de înzestrare a *celuilalt* cu voce. Scriitorul care adoptă o poetică dialogică introduce intenţionat în roman mai multe voci, limbaje, stiluri, utilizând strategii discursive specifice care înlesnesc contactul dialogic cu aceste voci. Poetica ca maniera de creaţie a unui scriitor va constitui obiectul de investigaţie a următorului capitol în care vom analiza romanul românesc din secolul al XX-lea.

*

Efectuând o analiză multiaspectuală a relaţiilor estetice *autor-narator-erou-cititor*, exprimând comunicarea *individului* cu *lumea* mijlocită prin raportul *eu-altul*, care a condiţionat arhitectonica romanului românesc din secolul al XX-lea, am ajuns la următoarele consideraţii:

Canonul „neutralităţii" ştiinţifice va avea cele mai importante repercusiuni asupra poeticii romanului românesc interbelic. În mod paradoxal, principiul obiectivităţii facilitează o reafirmare a subiectivităţii, colportartă în interiorul romanului. Reducând subiectivitatea auctorială unificatoare, romanul modern capătă un caracter tot mai perspectivat. Injectarea cuvintelor „străine", aparţinând personajelor, într-un discurs cândva închis şi omogen facilitează structura polifonică a romanelor.

Mutaţiile esenţiale în plan artistic din romanul interbelic au fost condiţionate o altă cunoaştere de sine şi a lumii, pe linia curentelor de gândire freudism şi bergsonianism. Genurile dominante de roman interbelic – confesiunea, jurnalul,

autobiografia, memoriile, corespondența privată etc. –, a căror arhitectonică este creată de un personaj-conştiință, preocupat de cunoaştere, de identitatea absolută sau de propria identitate, pot fi caracterizate drept monologice. Şi totuşi, aceste romane nu pot fi analizate doar ca texte autonome, făcând cu totul abstracție de situația socială în care au răsunat/au fost scrise şi în raport cu care s-au construit ca o replică în dialog.

Un **cronotop** (pe care l-am numit**) al oraşului** condiționează arhitectonica romanului interbelic, figurând metaforic societatea română modernă, diversificată verbal, polifonică şi multiplu stratificată, în continuă schimbare la nivel ideologic, cultural, etic şi economic. Avem suficiente motive să vorbim despre reprezentarea unui spațiu-timp social citadin. Evoluția simultană, juxtapunerea şi întrețeserea de limbaje, stiluri, registre, puncte de vedere şi genuri sunt posibile în virtutea puterii de coagulare a acestui cronotop. Sub presiunea forțelor centrifugale ale limbajelor „străine" perspectiva monologică unificatoare este nevoită să cedeze tot mai mult teren polifoniei orchestrate de voci.

Vocile romanului Hortensiei Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach* reprezintă o rețea complexă a relațiilor sociale. Această rețea, care determină modelul de organizare a lumii şi a textului bengescian, are forma unei simfonii muzicale, ale cărei teme şi motive sunt preluate contrapunctic. Dacă prozele de început descoperă o structură mitică unificatoare (literatura ca incursiune în elementele secrete ale universalului), ciclul *Halipilor* şi, mai ales, *Concert din muzică de Bach*, textul-efigie al scriitoarei, conturează un spațiu-timp romanesc închegat de noile relații dintre *eu - lume*, *eu - celălalt*, iremediabil mai complexe, care creează freamătul semantic în continuă metamorfoză şi re-creare. Înlocuirea *reflectorului unic*, „neutru" şi „impersonal" printr-un *reflector flotant* a determinat multiplicarea unghiurilor de vedere şi a vocilor, generând *fenomenul polifoniei*. Astfel că instanța discursului narativ nu mai e în exclusivitate un *eu-centru*, ci *relația eu-celălalt*, care adaugă un „plus de viață" universului creat din cuvinte a romanului.

Reflecțiile teoretice privind intuiționismul bergsonian, fenomenologia husserliană, psihanaliza freudiană, metafizica hartmanniană, substanțialismul, noua structură proustiană, promovate vehement de filosoful Camil Petrescu ne orientează, mai degrabă, la o analiză care ar căuta să justifice opera literară ca modalitate a subiectului de a cunoaşte, fie monologic, autoreflexiv, fie în dialogul cu sine, adevărul transcendent. Analiza romanului *Patul lui Procust* prin prisma poeticii dialogice ne-a dezvăluit un alt *pattern* al cunoaşterii de sine, fondat pe relația dialogică cu *altul*/*celălalt*. În plan estetic, relația dialogică înseamnă o conştiință artistică şi un subiect creator care este capabil să dea dovadă de *o trăire simpatetică*, manifestată în dorința de a-l cunoaşte pe *celălalt* ca *persoană* (relația intersubiectuală). În planul limbajului

romanesc, e vorba de un subiect enunțător (autorul sau naratorul) care acceptă „cuvântul străin”, iar în cel al tehnicii – de multiplicarea perspectivelor.

Ideile principale ale lui Mircea Eliade despre experiența autentică în literatură, care presupune pierderea conştiinţei şi cufundarea în spiritul superior, sunt formate în procesul de cunoaştere (conştientă, deliberată) a *altor* culturi. Caracterul relațional al cunoaşterii eliadeşti nu poate fi ignorat. Analiză romanului *Maitreyi* relevă perspectivarea narațiunii şi intruziunea vocilor „străine”/ale altei culturi în procesul cunoaşterii de sine. Formula estetică eliadescă prefigurează dialogul intercultural sau mozaicul culturilor în imaginarul secolelor XX-lea şi XXI-lea.

Craii de Curtea-Veche de Mateiu Ion Caragiale este o excelentă expresie a oscilării romanului interbelic între o structura mitică unificatoare şi o structura dialogică diferențiatoare**.** Atestăm în acest roman o dialectică între tendințele *liturgic-centripete* şi cele *carnavaleşti-centrifugale* ale limbajului. Tendința metafizică, spre „centru” a personajelor mateine are loc paralel cu o centralizare a limbajului, *căutare a formulei unice a limbajului* adamic, iar hălăduirea carnavalescă şi deschiderea acestora spre formele paroxistice ale vieții generează *diversificarea şi plurilingvismul*. Dacă considerăm personajele mateine reprezentări ale limbajelor care îşi dispută întâietatea în estetica romanului interbelic, constatăm că fiecare din ele constituie o replică formulată în raport cu celelalte replici (limbajele unor personaje ca Povestitorul, Paşadia, Pantazi, Pena Corcoduşa reprezintă, în linii mari, paradigma romantic-decadent-simbolistă, pe când Gore Pirgu, Raşelica Nachmansohn, Arnotenii – pe cea a realismului). Deosebim mai ales dialogul *fiu-tată*: romanul povestitorului este poematic, muzical, romanul lui Pirgu este prozaic şi teatral, îi prieşte spectacolul şi pehlivănia. Primul tip de discurs este monologic, centralizat, unificat, al doilea – dialogic, deschis, participativ.

Imaginile bufone şi groteşti ale omului „mecanomorf” şi ale lumii moderne din miniromanul *Pâlnia şi Stamate* de Urmuz sunt dialogice, figurând o discuție pe tema crizei comunicării umane. *Pâlnia şi Stamate* este şi o parodie la roman, iar parodia are un statut *bivocal*, *dialogic*, presupunând dubla orientare a cuvântului naratorului: către obiectul discuției (spre ex., romanul) şi către cuvântul celuilalt (romanul balzacian). Astfel că romanul lui Urmuz are rolul de *contre-partie* ironică la romanul românesc consacrat, facilitând mutații benefice în domeniul genului şi căutarea unor noi forme viabile.

Am ales ca metaforă pentru cronotopul romanului românesc postbelic un cuvânt care porneşte de la arhetipala poveste a Turnului Babel. **Postbabel** este reprezentarea unui timp şi spațiu în care plurilingvismul, deschiderea şi cosmopolitismul cultural (*babelica confusio linguarum*) sunt considerate, spre

deosebire de abordarea tradiționalistă, fenomene pozitive. Arhitectonica romanului postbelic în evoluția sa spre sfârşitul secolului al XX-lea prinde tot mai mult configurațiile unui *oraş global*, sofisticat sub aspectul relațiilor sociale. Limbajul romanului postbelic postmodernist este unul „post-Babel", specific ființei umane diferențiate cultural şi lingvistic, care acceptat aspectul „convențional" al cuvintelor în comunicare. În felul acesta romanul constituit pe **cronotopul postbabelic** se arată a fi o veritabilă „comedie" a suprapunerii şi întretăierii vocilor, a scriiturilor, a genurilor şi a speciilor literare.

Romanul românesc neo-modernist mai atestă încă o tendință spre a fi poetic, unilingv şi monostilistic, afirmând un *principiu al totalizării*, care presupune o abandonare a categoriilor ce marchează gândirea logică şi înălțarea judecății la altitudinea unei gândiri paralogice, mitice, prin care devine posibilă o integrare a diferenței şi a contradicțiilor realității. Elementele de *carnaval* anunță însă criza acestei viziuni asupra lumii. Începând cu Georghe Bălăiță, Nicolae Breban ş.a. se impune deja o conştiință a pluralității, manifestată în perspectivarea narațiunii, impuritatea genurilor, heterogenitatea limbajelor. Aceste demersuri romaneşti ilustrează opțiunea autorilor împotriva unității clasice a subiectului şi anticipează opțiunea postmoderniştilor pentru un subiectul plural sau pluralitatea persoanei. După cultul inconştientului întreținut de moderni, postmoderniştii revin la resursele conştientului, întoarcerii exclusiviste către sine îi ia locul deschiderea către lume. Cu o poetică antimimetică care îndreaptă atenția noastră mai degrabă spre modul de funcționale a mai multor limbaje literare şi nonliterare în vederea creării unei *polifonii a lumilor* se afirmă romancierul Mircea Horia Simionescu. Clişeele, citatele, aluziile la alte texte nu limitează însă *Ingeniosul bine temperat* la cadrul strict al metaliteraturii şi al intertextualității cu sensul de dialog exclusiv între texte. Prezența parodiei, care presupune concomitent ideea de intertextualitate şi de intersubiectualitate, este argumentul cel mai convingător în favoarea ideii că lumea romanului se datorează unei imaginații dialogice proprii autorului ca persoană fixată într-un loc concret în istorie.

Viziunea asupra textului literar promovată de Mircea Nedelciu constituie o apropiere de dialogismul lui Bahtin, o apropiere asemănătoare studiului pragmaticii literare. Contribuția sa în calitate de prozator şi teoretician la reumanizarea textului literar constă în primul rând în democratizarea relațiilor dintre *autor*, *personaj* şi *cititor*. Această democratizare precum şi toleranța față de procedeele marcate istoric sau categorial are loc grație introducerii conceptului de *dialog* şi *dialogizare a narațiunii*. Scriitorul consideră că autenticitatea unui text literar este asigurată de „transcrierea mot-à-mot a unui dialog" din natură. Potrivit

scriitorului, literatura adevărată este dialog între mesajele autentice ale autorului şi mesajele persoanelor reale (documente, transmisiuni directe, citate, expresii argotice), la care se adaugă mesajul autentic al istoriei culturale a umanității, mesajul autentic al cititorului care „începe să emită imediat ce a suspendat textul prin propriile întrebări". Rolul autorului în asigurarea autenticității e să încorporeze dialogul în diegeză şi să gestioneze discursuri alogene, susține Mircea Nedelciu, fiind foarte aproape de ideea bahtiniană de *imaginație dialogică*. Romanul *Tratament fabulatoriu* constituie un act subversiv atât la adresa literaturii oficiale monologice proletculte, cât şi la posibila soluție prin retragerea în literatură.

Romanul românesc din Republica Moldova de după '89 constituie efortul de integrare în *modelul european, interactiv* de roman. Această deschidere este anunțată de cele câteva romane, ai căror autori (în special, Vladimir Beşleagă, Aureliu Busuioc, Vasile Vasilache) au refuzat să se afilieze la convențiile „noii estetici" realist-socialiste, dinamitându-le prin atitudinea carnavalesc-subversivă.

De la Paris Paul Goma propune în romanul *Din calidor* un model de lume reprezentând o realitate umană deschisă şi redefinibilă, care nu se lasă supusă plafonării şi standardizării ideologice. Basarabenii răzvrătiți ai scriitorului sunt total diferiți de acele personaje resemnate, păşuniste, senine ale canonului literar instaurat după refluxul realismului socialist, constituind o replică şi o alternativă la galeria de mioritici canonizați. Pe aceeaşi lungime de undă, la Chişinău, Vasile Gârneț pune în *Martorul* problema experienței identitare a locuitorilor dintre Nistru şi Prut şi analizează consecințele grave ale unei închideri monologic-dogmatice.

Abordarea romanului lui Vladimir Beşleagă, *Zbor frânt*, prin prisma modelului narativ al sinelui, elaborat de Ricoeur ne-a dat posibilitatea unei reinterpretări a problematicii identitare şi, totodată, a unei explicații privind structura narativă. Reflectarea intersubiectualității contribuie la evidențierea acelor aspecte ale adevărului care pot fi cunoscute doar în comunicarea vie, în dialog. Privind din perspectiva dialogică, identificăm modelul carnavalescului ca formă de exprimare a adevărului neoficial.

Romanele lui Aureliu Busuioc scrise după '90 încoace reprezintă şi ele modalități alternative de narațiune şi descriere a experiențelor traumatizante ca efecte ale discursului monologic totalitar, care a abolit deliberat „blestemul Babel". Majoritatea personajelor din romanul *Spune-mi Gioni!* ilustrează conştiințe alterate de năluca comunismului, spirite gregare mutilate de maşinăria securisto-kaghebistă, indivizi docili care se mişcă într-o lume unde toți vorbesc într-un exasperant unison propagandistic. Tot astfel, Ch-ăul lui Emilian Galaicu-Păun sau Bolțiul

lui Anatol Moraru sunt universuri bântuite de ciuma camusiană, cu oameni deposedați, cu unele excepții, de atributele umanității.

În dialog cu prozatorii optzecişti de peste Prut, Vitalie Ciobanu experimentează în romanul *Schimbarea din strajă* tehnica transcrierii realului în dialoguri în vederea demolării inerțiilor reprezentării mimetice de tip realist. Perspectiva dialogică asupra lumii îi justifică comunicarea *live* cu personajele sale şi, în acelaşi timp, îi permite să acționeze motorul intertextualității, mixând discursuri alogene şi reciclând diferite poetici ale romanului.

Comunicarea kinetică traduce efortul scriitorului Emilian Galaicu-Păun din romanul *Gesturi* de a evita constrângerile formale, gestul fiind conceput stănescian: ca vorbire de până la cuvânt, ca verbalizare prediscursivă, exprimată în procesualitate. Acest tip de comunicare însă se depersonalizează ineluctabil, fapt ce provoacă polemica autorului, a cărui voce transpare în nuanțele de intonație, în gesturile de propulsare a negației, în tenacitatea tehnicistă. Gustul pentru pluralismul postmodernist şi refuzul ostentativ al proiectului unei singure variante de lume îl determină să coopteze viziunile altora, refigurând o viziune *împărtăşită* asupra realității. Şi această concepție vine din convingerea că lumea pe care „moştenitorii lui Adam au misiunea de a o cuceri" pentru a realiza, vorba lui Umberto Eco, „deplina şi împăcata stăpânire a Turnului Babel" este una plurilingvă, dialogică şi polifonică.

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

În prag de secol al XXI-lea apare necesitatea elaborării unei concepții structurale asupra istoriei literaturii române din veacul trecut, care ar prezenta, dacă nu unitatea evoluției acesteia, atunci anumite momente comune ale operelor canonice care o alcătuiesc. Dincolo de dificultățile legate de selectarea corpusului de texte, o astfel de cercetare panoramică ridică probleme de ordin metodologic. Potrivită ca metodologie în acest sens apare *teoria dialogică* a lui Mihail Bahtin, care dezvăluie şi se pune accentul pe fenomenul vieții spirituale a contemporaneității şi, în general, pe modul fundamental intersubiectual de funcţionare a oricărui act conştient. Examinarea romanului românesc din secolul al XX-lea în rama paradigmei dialogice se explică prin convingerea noastră că aceasta este capabilă de a-i pune în evidență unitatea, varietatea, precum şi capacitățile de a se ralia la spiritul epocii şi de a întreține legătură vie cu memoria genului.

Omul imaginează lumea, se imaginează pe sine în lume în conformitate cu un ideal problematic de valori existențiale, morale, spirituale, sociale. Idealul omului contemporan ține de convenția globală de interdependență a tuturor oamenilor, de diversitatea lingvistică şi culturală, de democrație şi drepturile omului, de capacitatea de a-l asculta pe celălalt cu răbdare şi de a-i răspunde, de înțelegerea faptului că doar prin celălalt omul poate să se dezvăluie pe sine, să-şi perceapă locul şi rostul în lume şi chiar să-şi racordeze individualitatea la unitatea lumii. Premisele acestei viziuni asupra lumii trebuie căutate la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, când are loc „răsturnarea paradigmei ordinii şi înlocuirea ei cu cea a «istoriei» (a codului originar cu limbajul creator)". Considerarea subiectivității în întreaga ei suveranitate a avut repercusiuni asupra reprezentării artistice a realității şi a creat cadrul în care disciplina învestită cu sarcina de a interpreta această reprezentare – hermeneutica – s-a transformat dintr-o metodologie a descoperirii sensului unic al logosului inițial, o teorie a unui dialog nelimitat. Este timpul când Schleiermacher, Diltey şi alți reprezentanți ai hermeneuticii romantice conturează pentru prima oară un principiu dialogic întemeiat pe o interacțiune reală, socială. Următoarea recentrare pe natura dialogică a omului are loc la începutul secolului al XX-lea în cadrul proiectului realizat de animatorii Cercului filosofic „Patmos" din Berlin. Criticând limbajul solipsist-monologic, contemplativ al filosofiei clasice, aceşti filosofi au promovat

ideea cunoaşterii dialogice a individului care dobândeşte conştiinţa de sine odată cu conştiinţa de celălalt (ca un „Tu"), în comunicarea socială. Noul tip de gândire, orientată întotdeauna către „Altul" şi iniţiată pentru „Altul", a modelat esenţial structura intelectuală a secolului, mai ales în cea de-a doua jumătate a acestuia. Elaborarea unui nou tip de gândire bazată pe dialog a prilejuit apariţia teoriei dialogice a savantului rus Mihail Bahtin, care a constituit o epistemologie modernă a cogniţiei şi a comunicării umane, intrată în circulaţie sub numele de *dialogism*.

Prima parte a investigaţiei constituie o prezentare sinoptică a preocupărilor şi realizărilor ştiinţifice, legate de dialog, dialogism ca nou tip de reflecţie şi dialogica originară a cunoaşterii umane, ale unor cercetători – filosofi, esteticieni, lingvişti, hermeneuţi şi antropologi. În vederea definirii principiilor de bază ale paradigmei dialogice în ştiinţa literaturii sunt evaluate critic disciplinele interesate de formele literare ale dialogicului: metalingvistica, teoria intertextualităţii, semiologia, teoria actelor verbale, sociologia literaturii, pragmatica textului literar ş.a., precum şi metodele de interpretare a textului propuse Schleiermacher, Dilthey, Bahtin, Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Jauss, Todorov ş.a.

Perspectiva dialogică a permis în capitolul *Dialogismul în roman* o nouă descriere a genului, perceput ca dialog, suplu, versatil şi proteic, structurat pluriform şi polifonic, deschis varietăţii limbajelor sociale şi înghiţind pantagruelic mai multe tipuri de romane. Fiind la interferenţa cu elementul „prezentului neterminat" şi în dialog cu „memoria genului", romanul nu îngheaţă nicicând în canon. În această parte a investigaţiei au fost cristalizate principalele categorii, concepte şi strategii de analiză a romanului polifonic. Potrivit lui Bahtin, Dostoievski a fost cel care a reuşit să transpună cel mai bine în limbajul imaginilor romaneşti acest spirit de relaţie. Asimilând o întreagă tradiţie a prozei artistice cu structură dialogică: folclorul antic, dialogul socratic, satira menippeie, genurile epistolare, proza profund umană şi umanistă a lui Boccaccio, Rabelais, Shakespeare etc., scriitorul rus creează o formă inovatoare, modernă a romanului polifonic.

Noul model artistic al lumii are însemnele unei conştiinţe carnavalizate transpuse în organizări precum concentrarea acţiunii în punctele de criză, de cotitură şi de catastrofă, în „prag" şi în „piaţă", unde survine catastrofa, scandalul; figurarea „omului ridicol", cu nervii la limită, aflat în pragul sinuciderii, a unor caractere excentrice şi pline de cele mai neaşteptate posibilităţi; proliferarea sincrizelor dialogale; polifonizarea conştiinţelor; relativizarea a tot ce pare constant şi fix, grav şi sacrosant; abrogarea legendei şi a distanţei epice; dedublarea eului; amestecul discursurilor etc.

Conştiinţa carnavalizată, orientată concomitent spre *interior* (Ego) şi *în afară*, la limită cu conştiinţa celuilalt (Alter), este expresia desăvârşită a „omului din om",

a „umanității înseşi”. În epocile de declin al tradițiilor, al religiei şi al politicilor dictatoriale, exploziile subiectivității carnavalizate au avut o utilizare largă. De cele mai multe ori, discursul romanesc a fost sensibil la normele coercitive, neutralizând canonul, dinamitând seriozitatea şi determinismul. Ceea ce a făcut din roman „singurul gen în devenire şi niciodată gata constituit” a fost şi este capacitatea lui de a fi deschis spre „cuvântul străin”, literar şi extraliterar. Discursurile străine, eterogene au penetrat şi au distorsionat din interior canonul de roman existent, l-au completat şi l-au îmbogățit în permanență. Vagabondajul lingvistic întruchipat de roman dă expresie proceselor istorice de descentralizare, stratificare lingvistică şi diversificare ideologică. Spre deosebire de autorul romanului monologic, care reprezintă (cel puțin are pretenția că reprezintă) viziunea sa proprie şi unică asupra lumii, autorul unui roman polifonic creează o lume ce cuprinde într-o unitate artistică viziuni multiple. Aceasta se datorează faptului că autorul are o relație specială cu eroii săi. Mizând pe vocația sa dialogală, autorul învesteşte eroul cu o *conştiință de sine autonomă* şi nu îi inoculează acestuia punctele sale de vedere.

Pentru crearea ansamblului, autorul are nevoie anume de *conştiința participativă a celuilalt*, de punctul lui de vedere distinct asupra lumii şi asupra lui însuşi, cu investiția lui proprie de sens în ceea ce priveşte sinele său şi realitatea înconjurătoare. Devenind dominante, conştiințele-voci ale eroilor distrug *unitatea monologică* a operei artistice şi se recompun într-o altă unitate – *dialogică* şi *polifonică*. Menirea autorului, posesor al unei *imaginații dialogice*, al unei *metaconştiințe* care îi asigură o viziune asupra realității artistice, este să pună în relație toate aceste viziuni, ca şi toate elementele construcției literare, în vederea creării unui nou epicentru de sens, flexibil şi deschis spre permutare.

Limbajul romanului nu se constituie dintr-un sistem de categorii gramaticale abstracte, ci este formula plurilingvă a unei *opinii concrete despre lume*, formulă saturată ideologic. Omul înțelege lumea în dialog cu *ceilalți*, viziunea lui este determinată de limba şi lumea *celorlalți*. În felul acesta, autorul nu se mai face responsabil de întreaga creativitate ideologică, competență pe care perspectiva tradițională i-o atribuia.

Aceste considerente bahtiniene, care au consemnat o evidentă ieşire din cadrul conceptual al formaliştilor, au plăcut telqueliştilor J. Kristeva, R. Barthes şi altor câteva personalități precum T. Todorov, G. Genette etc., cărora li se datorează audiența spectaculoasă a conceptului de *intertextualitate*. Dorința lui Bahtin de a prezenta prin studiul polifoniei romanul ca o *rețea interactivă a conştiințelor* în planul actului creativ a incitat discuții asemănătoare în planul organizării şi producerii textuale. Investind vechea problematică (*opera-enunț*) într-un context teoretic nou, Julia Kristeva transferă fenomenul dialogismului în planul textului (*opera-citat*).

Considerarea intertextualității drept un „*dialogism imanent*” (în cadrul unei teorii a subiectului şi a sensului care ar fi una a producerii în limbă) o motivează pe Kristeva să vorbească despre o *structură dialogică de profunzime a discursului* şi, mai apoi, despre un *dialog între texte*.

În condițiile în care textul are capacitatea de a se autogenera pe sine însuşi, fiind doar absorbția şi transformarea unui text anterior, „subiectul întemeietor”/autorul dispare şi trece în anonimitate, în „zona zeroului” sistemului de coduri narative. Teoria barthesiană despre „gradul zero al scriiturii” extinde şi adânceşte ideea că baza textului o formează deschiderea lui către alte texte, alte coduri, alte semne în linii generale textul fiind întruchiparea mai multor texte infinite care şi-au pierdut originea. Dincolo de obiecțiile care se pot aduce formulărilor, în fond, dintr-o perspectivă formalistă mai strictă, ale conceptului de intertextualitate şi de dialog între texte, trebuie conştientizat faptul că această direcționare pe combinatorie, autoreflexivitate şi pluralitate ireductibilă a textelor reflectă o nouă mentalitate şi un nou mod de a concepe şi de a recepta realitatea în societatea postindustrială şi, poate mai important, axarea pe semnificant conferă, în mod paradoxal, larghețe fără precedent cadrelor clasice ale noțiunii umaniste de creativitate.

Această lucrare s-a anunțat ca fiind prima în care dialogismul bahtinian este aplicat creator la cercetarea romanului românesc. Au fost identificate câteva *structuri dialogice*, *matricea comunicativă eu-tu* care constituie *sfera intersubiectuală* atât în romanul modernist – poetic, subiectiv, rafinat estetic, tinzând a exprima totalitatea, cât şi în romanul postmodernist – experimental şi descinzând din studiul semiotic şi textologic.

Arhitectonica romanului din perioada interbelică este condiționată de un **cronotop al oraşului**, figurând metaforic societatea românească modernă, diversificată verbal, polifonică şi multiplu stratificată, în continuă schimbare la nivel ideologic, cultural, etic şi economic. Am numit **postbabelic** cronotopul care a condiționat romanul românesc din perioada postbelică. Postbabel este reprezentarea unui timp şi spațiu artistic în care plurilingvismul, diversitatea şi artificialitatea cuvântului artistic sunt considerate fenomene pozitive şi creative. Romanul românesc din Republica Moldova constituie eforturi de integrare în modelul european interactiv de roman.

Recentele tentative de a sintetiza ideile lui Saussure şi ale lui Bahtin din domeniul lingvisticii, realizate pe fundalul unui mai larg proces de (re) antropologizare a disciplinelor umaniste ne inoculează încrederea în constituirea unei teorii dialogistice de interpretare a textului literar, al cărei cadru teoretic să fie hermeneutic şi formalist deopotrivă. Drept punct de pornire poate servi propunerea lui Paul Ricoeur de a întrepătrunde şi a alterna comprehensiunea dialogată şi

explicaţia textuală în procesul de interpretare. În acest sens, pot fi menţionaţi şi Tz. Todorov sau G. Genette care au insistat pe relaţia de complementaritate a poeticii cu critica.

A avea o perspectivă dialogică asupra textului literar înseamnă a porni principial de la presupoziţia rolului determinant al subiectului în producerea textului şi a considera *unitatea minimă de limbaj* drept o *relaţie dialogică*, interactivă *între autor şi celălalt*, iniţiată în vederea cunoaşterii reciproce. În această ordine de idei, se impune a distinge şi a opera cu două tipuri de dialogism:

1. *dialogismul interacţional*, care trimite la multiplele aspecte ale schimbului verbal şi

2. *dialogismul intertextual*, care se referă la fenomenul „citarii" în sens larg.

În primul caz, se va aprecia capacitatea autorului de a cuprinde imaginar modalităţile fruste ale dialogului ca schimb conversaţional, dialog care se confundă cu viaţa cotidiană, socială („metaconştiinţa autorului"). În cazul al doilea, se va comenta capacitatea autorului de a crea forma elaborată, literară a dialogului, competenţa şi meşteşugul acestuia de a combina limbajele în funcţie de o temă prestabilită.

Privind romanul românesc din secolul al XX-lea, ideea care ne-a direcţionat a fost necesitatea de a cristaliza un aparat metodologic de analiză poetică care descinde din teoria dialogică a lui Bahtin, dar care se întreţine dialogic cu alte teorii contemporane. Acest aparat ar putea fi dezvoltat şi nuanţat pe viitor odată cu apariţia unor noi teorii şi ipoteze, facilitând descoperirea multitudinii de semnificaţii profunde ale romanului, care apar într-o relaţie *vie* cu *celălalt* abordat ca persoană. Setul de instrumente de poetică dialogică ar trebui să caracterizeze în general prin atenţia sporită asupra a două aspecte: în primul rând, se ia în consideraţie intenţia subiectului vorbitor şi contextul social, cultural şi ideologic în care s-a format identitatea textului şi un al doilea moment al analizei, concreteţea căreia se datorează explorărilor în limitele textului, se comentează structura dialogică, heterofonia lingvistică şi stilistică a acestuia. Perspectiva dialogică reclamă contribuţia diverselor discipline precum filosofia, antropologia, lingvistica, psihologia etc., ale căror instrumentele oferă posibilitatea abordării textului din multiplele lui puncte de vedere. Fondată pe astfel de principii, analiza evoluţiei genului evită dogmatismul monologic al concluziilor tranşante, dar şi relativismul infinit.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Kuhn Thomas S. *Structura revoluțiilor științifice*. Traducere de Radu J. Bogdan, studiu introductiv de Mircea Flonta. Bucureşti: Humanitas, 1999.

2. Bahtin M. *Probleme de literatură şi estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile. Bucureşti: Univers, 1982.

3. Bahtin M. *Metoda formală în știința literaturii*. *Introducere critică în poetica sociologică*. Traducere şi cuvânt înainte de Paul Magheru. Bucureşti: Univers, 1992.

4. Propp V. *Morfologia basmului*. În: Al. Muşina (ed.)., *Antropologie culturală şi folclor* (antologie). Bucureşti: Ed. Leka Brâncuş, 1970, p. 148-194; Пропп В. Я. *Фольклор и действительность*. Москва: Наука, 1989.

5. Bremond C. *Logica povestirii*. Traducere de Mihaela Slăvulescu. Bucureşti: Univers, 1981.

6. Lodge D. *Limbajul romanului*. *Eseuri de critică şi analiză verbală în câmpul romanului englez*. Traducere şi notițe de Radu Paraschivescu. Bucureşti: Univers, 1998.

7. Frye N. *Anatomia criticii*. Traducere de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu. Bucureşti: Univers, 1972.

8. Girard R. *Minciuna romantică şi adevăr romanesc*. Traducere de Alexandru Baciu, prefață de Paul Cornea. Bucureşti: Univers, 1972.

9. Robert M. *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*. Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, prefață de Angela Ioan. Bucureşti: Univers, 1983.

10. Ricardou J. *Noi probleme ale romanului*. Traducere de Liliana şi Valentin Anastasiu, prefață de Irina Mavrodin. Bucureşti: Univers, 1988.

11. Booth W. C. *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti: Univers, 1976.

12. Booth W. *Introdution of Bakhtin M.M. Problems of Dostoevsky's poetics*. Minnesota and Manchester, 1984. p. XIII-XXVII.

13. Watt I. *The Rise of the Novel*. *Studies in Defoe*, *Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press, 1967.

14. Lukács G. *Teoria romanului*. Traducere de Viorica Nişcov. Bucureşti: Univers, 1977.

15. Kundera M. *Arta romanului*. Traducere de Simona Cioculescu. Bucureşti: Humanitas, 2008.

16. Albérès R.-M. *Istoria romanului modern*. Traducere de Leonid Dimov, prefaţă de Nicolae Balotă. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1968.

17. Pavel T. *Gândirea romanului*. Traducere de Mihaela Mancaş. Bucureşti: Humanitas, 2008.

18. Manolescu N. *Arca lui Noe*. *Eseu despre romanul românesc*. Bucureşti: Editura 100+1 Gramar, 2003.

19. Petrescu L. *Poetica postmodernismului*. Piteşti: Paralela 45, 1998.

20. Ţeposu R.G. *Viaţa şi opiniile personajelor*. Bucureşti: Ed Cartea Românească,1983.

21. Glodeanu Gh. *Romanul – Aventura spirituală a unei forme literare proteice*. Bucureşti: Fundaţia culturală Libra, 2007.

22. Muşat C. *Strategiile subversiunii*. *Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească*. Piteşti, Bucureşti, Braşov, Cluj-Napoca: Editura Paralela 45, 2002.

23. Oţoiu A. *Trafic de frontieră*. *Proza generaţiei '80*. *Strategii transgresive*. Piteşti: Editura Paralela 45, 2000.

24. Pascu C. *Scriiturile diferenţei*. *Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*. Craiova: Universitaria, 2006.

25. *Poetica romanului românesc* (*antologie de Regneală M.*). Bucureşti: Eminescu, 1987.

26. Кристева Ю. *Избранные труды*. *Разрушение поэтики*. Москва: Росспэн, 2004.

27. Francis J. *Dialogiques*. *Recherches logiques sur le dialogue*. Paris: PUF, 1979.

28. Francis J. *Différence et subjectivité*. *Anthropologie d'un point de vue relationnel*. Paris: Aubier-Montaigne, 1982.

29. Todorov Tz. *M. Bakhtine*. *Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981, p. 95-117.

30. Todorov Tz. *Critique de la critique*. Paris: Ed. Du Seuil, 1984.

31. Todorov Tz. *Noi şi ceilalţi*. *Despre diversitate*. Traducere de Vlad A. Iaşi: Institutul European, 1999.

32. Holquist M. *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, 1981.

33. Clark K. Holquist M. *Mikhail Bakhtin*. London: Cambridge (Mass.), 1984.

34. Holquist M. *Dialogism*: *Bakhtin and his World*. Routledge, London, 1990; Routledge, London and New York, 2end ed., 2002.

35. Gardner M. *The dialogic of critique*. *M.M. Bakhtin and the theiry of ideology*, London and New York: Routledge, 1992.

36. Morson G.S., Emerson C. *Mikhail Bakhtin*: *Creation of a prosaics*. Stanford, 1990.

37. Danow D. K. *The Spirit of Carnival*: *Magical Realism and the Grotesque*. The University Press of Kentucky, 1995.

38. Hirshkop K. *Bakhtin*, *discourse and democracy*. In New Left rewiew. 160, 1986, p. 92-113.

39. Craig B. *The Bakhtin circle*: *philosophy*, *culture and politics*. London and Sterling, 2002.

40. Малкольм Дж. В. *Достоевкий после Бахтина*. *Исследование фантастического реализма Достоевского*. Москва: СПб, 1998.

41. www.shef.ac.uk.bakhtin

42. Emerson C. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

43. Бахтин. М. М. *Собрание сочинений*. Москва: Русские словари (Т. 5, 1997; Т. 2, 2000; Т.6, 2002; Т.1, 2003; Т.4, 2008).

44. *Диалог*. *Карнавал*. *Хронотоп*. *Журнал научных разысканий о биографии*, *теоретическом наследии и эпохе М*. *М*. *Бахтина*. Vitebsk, 1992-2001; dkh@vgpi.belpak.vitebsk.by

45. *Бахтин М*. *М*.: *pro et contra*. *Личность и творчество М*. *М*. *Бахтина в оценке русской и мировой мысли*. Том I. Сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова, хронограф В. И. Лаптуна. Москва: СПб, РХГИ, Русский путь, 2001.

46. Аверинцев, С. С., Давыдов, Ю. Н.; Турбин, В. Н. и др, *Бахтин М.М*. *как философ*. Москва: Наука, 1992.

47. Библёр В. С. *Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры*. Москва: Прогресс, 1991.

48. Плеханова Т. Ф. *Текст как диалог*. Москва: МГЛУ, 2002.

49. *Тезисы и доклады бахтинских чтений*: *„Бахтин и время”*. Саранск: Красный октябрь, 1998.

50. *Тезисы III саранских международных бахтинских чтении*: „*М.М*. *Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века*”. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1995.

51. Marian V. *M*. *Bahtin*. *Discursul dialogic*. *Istoria unei mari idei*. Bucureşti: Atos, 2001.

52. Tonoiu V. *Omul dialogal*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995.

53. Hăulică C. *Textul ca intertextualitate*. Pornind de la Borges. Bucureşti: Eminescu, 1984.

54. Nedelciu M. *Dialogul în proza scurtă* (*III*). *Autenticitate*, *autori*, *personaj*. În: *Competiția continuă*: *generația '80 în texte teoretice*. Piteşti: Editura Vlasie, 1994, p. 286-289.

55. Babeți A. *Intertextualitatea şi literatura română*. Timişoara: Universitatea de Vest din Timişoara, Facultatea de Litere, Filosofie şi Istorie, 1998.

56. Indrieş A. *Polifonia persoanei*. Timişoara: Facla, 1986.

57. Mavrodin I. *Romanul poetic*. Bucureşti: Univers, 1977.

58. Ionescu-Ruxăndoiu L. *Narațiune şi dialog în proza românească*. *Elemente de pragmatică a textului litera*r. Bucureşti: Editura Academiei Române, 1991.

59. Gavrilov A. *Criterii de ştiințificitate a terminologiei literare*. *Vol*. *I*. *Principiul obiectivității*. *O mutație paradigmatică de la raportul subiect*/*obiect la raportul subiect*/*subiect*. Chişinău: AŞM, 2007.

60. Gavrilov A. *Conceptul de roman la G*. *Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare*. Academia de Ştiințe a Moldovei, Chişinău, 2006.

61. Махлин В. Л. *Что такое диалогисм?* В: *Диалог*. *Карнавал*. *Хронотоп*. nr. 1/2, 1993. p. 99-133.

62. Marková I. *Dialogistica şi reprezentările sociale*. Argument de Adrian Neculau, traducere de Margrit Talpalaru. Iaşi: Polirom, 2004.

63. Майборода D. V. *Диалогисм*, *в Постмодернизм*. Энциклопедия. Минск, 2001.

64. Doinaş Şt. Aug. *Prefață la Martin Buber*. *Eu şi Tu*. Bucureşti: Humanitas, 1992.

65. Buber M. *Eu şi Tu*. Bucureşti: Humanitas, 1992.

66. Krieger M. *Teoria criticii*. *Tradiție şi sistem*. Traducere de Radu Surdulescu. Bucureşti: Univers, 1982.

67. Corbea A. *Despre „teme*". *Explorări în dimensiunea antropologică a literarității*. Iaşi: Editura Universității „Al. I. Cuza", 1995.

68. Франк С. Л. *Сочинения*, Москва: Правда, 1990.

69. Bahtin M. *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Traducere de de S. Recevschi. Bucureşti: Univers, 1970.

70. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. Составитель С. Г. Бочаров, текст подготовили Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина. Москва: Искусство, 1979.

71. Бахтин М. М. *Собрание сочинений*. Т. 5 (Работы 1940-х – начала 1960-х годов). Москва: Русские словари, 1997.

72. Tonoiu V. *Dialog filosofic şi filosofie a dialogului*. Bucureşti: Editura Ştiințifică, 1997.

73. Lyotard J.-F. *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoaşterii*. Traducere şi prefață de Ciprian Mihali. Bucureşti: Babel, 1993.

74. Şora M. *Eu şi tu şi el şi ea… sau dialogul generalizat*. Bucureşti: Cartea Românească, 1980.

75. Milcu Şt. M. *Pledoarie pentru dialog*. Bucureşti: Editura Fundației „România de Mâine”, 1997.

76. Gavrilov A. *Metalingvistica sau dialogistica enunțului*. În: Revista de lingvistică şi ştiință literară, Chişinău, 2005, nr.1-3, p.

77. Gavrilov A. *Un cuvânt despre „cuvântul” nostru latino-român*. În: *Metaliteratură*, nr. 1-2 (20), 2009, p. 28-39.

78. Eco Um. *În căutarea limbii perfecte*. Traducere de Dragoş Cojocaru. Iaşi: Polirom, 2002.

79. Кристева Ю. *Беседа с Юлией Кристевой*. В: *Диалог. Карнавал. Кронотоп. Журнал научных разысканий о биографии*, теоретическом наследии и эпохи М. М. Бахтина. Москва, 1995, нр. 2, стр. 5-17.

80. Kristeva J. *Problemele structurării textului*. În vol. *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*. Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeți şi Delia Şepețeanu-Vasiliu. Bucureşti: Univers, 1980, p. 250-271.

81. Dumitriu C. *Intertextualitatea*. În: *Dicționar de postmodernism. Monografii şi corespondențe tematice*. Iaşi: Institutul European, 2005, p. 177-188.

82. Barthes R. *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*. Traducere din franceză de Alex. Cistelecan. Chişinău: Cartier, 2006.

83. Baudrillard J. *Extazul comunicării*. În: *Celălalt prin sine însuşi*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Ştiință, 1997.

84. Tiutiuca D. *Postmodernismul*. În: *Dicționar de postmodernism. Monografii şi corespondențe tematice*. Iaşi: Institutul European, 2005, p. 225-248.

85. Косиков Г. К. *Текст/Интертекст/Интертекстология*. В Пьеге-Гро Н. *Введение в теорию интертекстуальности*. Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова; пер. с фр. Г. К. Косикова, Б. Н. Нарумова, В. Ю. Лукасик. Москва: ЛКИ, 2008, р. 8-38.

86. Stan S. *Deconstrucția*. În vol. *Dicționar de postmodernism. Monografii şi corespondențe tematice*. Iaşi: Institutul European, 2005, p. 225-248.

87. Corniță G. *Dialogul în paradigma comunicării*. Baia Mare: Umbria, 2001.

88. Borcilă M. *Noi orizonturi în poetica americană*. Introducere la vol. *Poetica americană. Orientări actuale. Studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLainn*, Cluj-Napoca: Dacia, 1981.

89. Fish S. *Ce se face cu Austin şi Searle*: *teoria actelor de vorbire şi critica literară*. Traducere de Ionel Pop. În vol. *Poetica americană*. *Orientări actuale*. Studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLainn. Cluj-Napoca: Dacia, 1981, p. 84-98.

90. Searle J. R. *Statutul logic al discursului ficțional*. Traducere de Ionel Pop. În: *Poetica americană*. *Orientări actuale*. *Studii critice*, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLainn. Cluj-Napoca: Dacia, 1981, 124-234.

91. Labov W. Waletzky J. *Analiza narativă*: *versiuni orale ale experienței personale*. Traducere Constanța Crişan-Simu. În: *Poetica americană*. *Orientări actuale*. Studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLainn. Cluj-Napoca: Dacia, 1981, p. 149-290.

92. Coşeriu E. *Sincronie*, *diacronie şi istorie*. *Problema schimbării lingvistice*. Bucureşti: Editura Enciclopedică, 1997.

93. Escarpit R. *Sociologie de la littérture*. Paris: PUF, 1958.

94. Duțu O. *Nevoia de dialog*. Constanța: Europolis. 1998.

95. Ionescu-Ruxăndoiu L. *Narațiune şi dialog în proza românească*. Elemente de pragmatică a textului literar. Bucureşti: Editura Academiei Române, 1991.

96. Bodişteanu F. *O teorie a literaturii*. Iaşi: Institutul european, 2008.

97. Dilthey W. *Geneza hermeneuticii*. În: Filosofia contemporană. Texte alese, traduse şi comentate de Alexandru Boboc şi Ioan N. Roşca. Bucureşti: Garamond, 1981.

98. Heidegger M. *Ființă şi timp*. Traducere de D. Tilinca şi Mircea Arman, studiu introductiv de Radu Enescu. Bucureşti: Jurnalul literar, 1995.

99. Ricoeur P. *Eseuri de hermeneutică*. Traducere de Vasile Tonoiu. Bucureşti: Humanitas. 1995.

100. Gadamer H. G. *Adevăr şi Metodă*. Traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn şi Călin Petcana. Bucureşti: Teora, 2001.

101. Jauss H. R. *Experiența estetică şi hermeneutică literară*. Traducere de Andrei Corbea, Bucureşti: Univers, 1983.

102. http://books.google.ro

103. Wellek R., Warren. A. *Teoria literaturii*. Traducere de D. Roşca. Bucureşti: Editura Academiei RSR, 1996.

104. Ingarden R. *Construcția bidimensională a operei de artă literară*. *Caracterul schematic al operei literare*. În: Studii de estetică. Bucureşti: Univers, 1978, p. 33-80.

105. Hartman N. *Estetica*. Traducere de C. Floru, studiu introductiv de Alex. Boboc. Bucureşti: Univers, 1974.

106. Dessingué A. *Polifonisme, de Bakhtine à Ricoeur*. În: *Literary Research/ Recherche Littèraire*. Revista Asociației Internaționale de Literatură Comparată. Canada:University of Western Ontario, 2003, p. 128-144.

107. DEX. Ed. A II-a. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 1998.

108. Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. с. 447-483.

109. Kernbach V. *Dicționar de mitologie generală*. Postfață de Vlădulescu Gh. Bucureşti: Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1989.

110. Benveniste É. *Probleme de lingvistică generală*. Vol. I, II. Traducere de Lucia Magdalena Dumitru. Bucureşti: Teora, 2000.

111. Călinescu M. *Cinci fețe ale modernității*. Traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Țurcanu. Bucureşti: Univers, 1995.

112. *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel”* 1960-1971. Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeți şi Delia Şepețeanu-Vasiliu. Bucureşti: Univers, 1980.

113. Ardeleanu S.-M. *Repere în dinamica studiilor pe text*. (*De la o gramatică narativă către un model de investigație textuală*). Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., 1995.

114. Craig R.T. *Communication*. În vol. T. O. Sloane. Encyclopedia of Rhetoric. Press: New York, Oxford University, 2001.

115. Dragoş E. *Introducere în pragmatică*. Cluj-Napoca: Casa Cărții, 2000.

116. Томсон К. *Диалогическая поэтика Бахтина*. В: *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. Москва, 1994, нр.1.

117. *Bătălia pentru roman* (*antologie de Aurel Sasu*, *Mariana Vartic*). Bucureşti: Atos, 1997.

118. Călinescu G. *Principii de estetică*, Bucureşti: EPL, 1968.

119. Bergson H. *Evoluția creatoare*. Traducere de Vasile Sporici. Iaşi: Institutul European. 1998.

120. Бахтин М. М. *Фрейдисм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка*. Составление, текстологическая подготовка Пешкова И. В. Комментарии Махлина В. Л., Пешкова И. В. Москва: Лабиринт, 2000.

121. Lovinescu E. *Istoria literaturii române contemporane*. V. II, Bucureşti: Minerva, 1973.

122. Simion E.E. *Lovinescu – scepticul mântuit*. Bucureşti: Cartea Românească, 1971.

123. Protopopescu E., Popescu V. *Noul dicţionar portativ de toate zicerile radicale şi streine reintroduse şi introduse în limbă*, *cuprinzând şi termeni ştiinţifici şi literari*. Vol. I. Bucureşti: T. Teodorescu, 1862.

124. Grati A. *Hortensia Papadat-Bengescu şi poetica romanului polifonic*. În: *Metaliteratură*, 2009, nr. 5-6 (22), p. 53-61.

125. *De vorbă cu Hortensia Papadat-Bengescu*, interviu acordat lui Valerian I. În *Viaţa literară*, nr. 29, reprodus în volumul Cu scriitorii prin veac. Bucureşti: EPL, 1967, p. 144-48.

126. Papadat-Bengescu H. după Vancea Viola. *Hortensia Papadat-Bengescu*. *Universul citadin*, *repere şi interpretări*. Bucureşti: Eminescu, 1980.

127. Holban I. *Hortensia Papadat-Bengescu*. Iaşi: Princeps Edit, 2002.

128. Creţu N. *Constructori ai romanului*. *Liviu Rebreanu*, *Hortensia Papadat-Bengescu*, *Camil Petrescu*. Bucureşti: Eminescu, 1982.

129. Grati A. *Patul lui Procust de Camil Petrescu*: *expresie romanescă a cunoaşterii de sine prin raportare la celălalt*. În: *Revista de lingvistică şi ştiinţă literară*, 2009, nr. 3-4, 2009, p. 47-53.

130. Petraş I. *Camil Petrescu*. *Schiţe pentru un portret*. Cluj-Napoca: Apostrof, 2003.

131.Crăciun Gh. *Istoria didactică a literaturii române*. Chişinău: Cartier, 1997.

132. Stănescu G. *Mircea Eliade*. *Odiseea omului modern în drum spre Itaka*. Bucureşti: Criterion Publishing, 2006.

133. Oancea-Almaş M. *Umanismul religiilor Indiei şi umanismul creştin*. *Baze ale unui dialog interreligios*. Cluj-Napoca: Renaşterea, 2006.

134. Nechifor R. *Erosul* – „*labirint*”, *semn şi simbol în Maitreyi de Mircea Eliade*. Iaşi: Lumen, 2009.

135. Pârvălan Stuparu Lorena. *Simbol şi recunoaştere la Mircea Eliade*. *Semnificaţii religioase*, *politice şi estetice*, Bucureşti: Editura Institutului de Ştiinţe Politice şi Relaţii Internaţionale, 2006.

136. Eliade M. *Încercarea labirintului*. Cluj-Napoca: Dacia, 1990.

137. Călinescu M. *A citi*, *a reciti*. *Către o poetică a* (*re*)*lecturii*. Iaşi: Polirom, 2003.

138. Vianu T. *Arta prozatorilor români*. Bucureşti: EPL, 1966.

139. Lovinescu E. *Istoria literaturii române contemporane*. Chişinău: Litera, 1998.

140. Călinescu G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Bucureşti: Minerva, 1988.

141. Derşidan I. *Mateiu I. Caragiale*. *Carnavalescul şi liturgicul operei*. Bucureşti: Minerva, 1997.

142. Mincu M. *Eseu despre textul poetic II*. Bucureşti: Cartea Românească, 1986.

143. Balotă N. *Urmuz*. Cluj-Napoca: Dacia, 1970.

144. Lăcătuş A. *Urmuz*. Braşov: Aula, 2002.

145. Troc G. *Postmodernismul în antropologia culturală*. Iaşi: Polirom, 2006.

146. Stănciulescu T.D. *Ipostaze semiologice ale limbajului creator* (*II*). *De la intuiția religioasă la raționalitatea ştiințifică*. În: *Inventics Review*, vol. VI, 11th year 2001, nr. 35, p. 9-15.

147. Epstein M. *Hyper in 20th Century*: *The Dialectis of Transition from Modernism to Postmodernism*. În: *Russian Postmodernism*: *New Perspectives on Late Soviet and Post-Soviet Literature*. Providence, Long Island and Oxford, 1997, 45-67.

148. Ciocârlie L. *Presupuneri despre postmodernism*. În: *Caiete critice*. Bucureşti, 1986, nr. 1-2, p. 13-17.

149. Barth J. *Literatura Reînnoirii*: *Ficțiunea postmodernistă*. În: *Caiete critice*. Traducere de Mihaela Simion Constantinescu. Bucureşti, 1986, nr. 1-2, p. 162-169.

150. Spiridon M. *Mitul ieşirii din criză*. În: *Caiete critice*. Bucureşti, 1986, nr. 1-2., p. 134-138.

151. Cruceru C. *Dialog şi stil oral în proza românească actuală*. Bucureşti: Minerva, 1985.

152. Grati A. *Ierarhia cronotopilor în romanul lui George Bălăiță*. În: *Metaliteratură*, nr. 1-2 (15), 2007, p. 44-49.

153. Grati A. *Dialogul cronotopilor în romanul lui George Bălăiță*. În: *Metaliteratură*, nr. 3-4 (16), 2007, p. 44-47.

154. Manolescu N. *Literatura română postbelică* (*Lista lui Manolescu*). *Proza*. *Teatrul*. Braşov: Aula, 2001.

155. Mălăncioiu Ileana. *Până unde se poate glumi*, postfață la G. Bălăiță. *Lumea în două zile*. Bucureşti: Cartea Românească, 2002, p. 581-599.

156. Cărtărescu M. *Postmodernismul românesc*. Bucureşti: Humanitas, 1999.

157. Caillois R. *Abordări ale imaginarului*. Traducere de Nicolae Baltă. Bucureşti: Nemira, 2001.

158. Grati A. *Strategii dialogale în romanul lui Nicolae Breban*. În: *Revista de lingvistică şi ştiință literară*, nr. 5-6, 2006, p. 13-19.

159. Simuț I. *Reabilitarea ficțiunii*. Bucureşti: Institutului Cultural Român, 2004.

160. Păcurariu D. *Don Juan şi donjuanismul sau despre naşterea şi moartea unui mit*. În: *Teme*, *motive*, *mituri şi metamorfoza lor*. Bucureşti: Albatros, 1990.

161. Grati A. *Mircea Horia Simionescu*: *dialogurile Ingeniosului*. În: *Revista de lingvistică şi ştiinţă literară*, nr. 3-4, 2007, p. 72-80.

162. Lefter I. B. *Primii postmoderni*: *„Şcoala de la Târgovişte*”. Piteşti: Paralela 45, 2003.

163. Grati A. *Reabilitarea estetică a farsei*. În: *Filologie modernă*: *realizări şi perspective în context European*, Chişinău, 2007, p. 164-169.

164. Muşina A. *Competiția continuă*: *generația '80 în texte teoretice*. Piteşti: Vlasie, 1994.

165. Crăciun Gh. *Competiția continuă*: *generația '80 în texte teoretice*. Piteşti: Vlasie, 1994.

166. Nedelciu M. *Din nou în actualitate*, *proza scurtă*. În: *Amfiteatru*, anul XVIII, nr. 3 (207), martie, 1983, p. 4-7.

167. Nedelciu M. *Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie*, interviu de Gabriela Hurezean. În: *Scânteia tineretului*. Supliment literar-artistic, an VIII, nr. 14, 9 aprilie, 1988, p. 5.

168. Nedelciu M. *Un nou personaj principal*. În: *România literară*, anul XX, 1987, nr. 14., p. 5.

169. Nedelciu M. Prefață la *Tratament fabulatoriu*. Bucureşti: Compania, 2006, p. 13-64.

170. Ardelean L. T. *Considerații asupra relației autor-operă-cititor în proza lui Mircea Nedelciu*. În: Fa*m*ilia, Oradea, 2004, nr. 2, p. 26-29.

171. Bahtin M. *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi Renaştere*. Traducere de Recevschi. Bucureşti: Univers, 1974.

172. Grati A. *Romanul postmodernist din Republica Moldova şi modelul european*. *Distorsiune şi dialog*. În: *Distorsionări în comunicarea lingvistică*, *literară şi etnofolclorică românească şi contextul european*, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iaşi, 2008, p. 449-458.

173. Grati A. *Din calidor de Paul Goma*. *O altă imagine a basarabeanului*. În: *Studia Universitatis „Petru Maior*”, *Philologia* V. 9, Târgu-Mureş, 2010, p. 30-38.

174. Dinu Mihail, *Paul Goma sau Predica în pustiu*. Chişinău: Magna-Princeps, 2010. p. 80.

175. Noica C. *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. Bucureşti: Humanitas, 1996.

176. Ştefănescu A. *La o nouă lectură*: *Paul Goma*. În: *România literară*. Bucureşti, 2002, nr. 19-21, p. 9-10.

177. Grati A. *Romanul lui Vladimir Beşleagă*: *identitate personală* / *identitate narativă în romanul „Zbor frânt" de Vladimir Beşleagă*. În: *Limba română*, nr. 10-12, 2007, p. 74-78.

178. Ricoeur P. *Identitatea narativă*. Traducere de Lucian Popescu. În: Krisis, Seuil, 1995, nr. 2.; Ricoeur P. Soi-même comme un autre. Seuil, 1990, 56-78.

179. Dubar C. *Criza identităţilor*. *Interpretarea unei mutaţii*. Traducere de Chişinău: Ştiinţa, 2003.

180. Vladimir Beşleagă. *Dialoguri literare*, Chişinău, 2006.

181. Bileţchi N. *Vladimir Beşleagă*: *romanul de sondaj psihologic al timpului interior*. În: *Literatura română postbelică*. Chişinău, 1998, p. 491- 503.

182. Cimpoi M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chişinău: Arc, 1997.

183. Burlacu Al. *Vladimir Beşleagă*. *Po*(*i*)*etica romanului*. Chişinău: Gunivas, 2009.

184. Lintvelt J. *Încercare de tipologie narativă*. *Punctul de vedere*. Traducere de Martin A., studiu introductiv Martin M. Bucureşti: Univers, 1994.

185. Truţa L. *Carnavalesc şi utopie*. *Imagini ale puterii în opera lui Norman Manea*. În: *Familia*, Oradea, 2006, nr. 11-12 noi.-dec., p. 19-23.

186. Grati A. *Învăţăturile octogenarului Aureliu Busuioc*. În *Metaliteratură*, nr. 3-4 (18), p. 29-32.

187. Mihăilescu F. *De la proletcultism la postmodernism*. (*O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice*). Constanţa: Editura Pontica, 2002.

188. Grati A. *Schimbarea din strajă de Vitalie Ciobanu*. *Problema autenticităţii dialogului în literatură*. În: *Metaliteratură*, 2009, nr. 3-4 (21), p. 37-46.

189. Iosifescu S. *Literatura de frontieră*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1969.

190. Buduca I. *Banda lui Möebius*. În: *Competiţia continuă*: *generaţia '80 în texte teoretice*. Piteşti: Vlasie, 1994. p. 27-30.

191. Sábato Er. după Scipione Ileana, în volumul *Dialoguri*. Jose luis Boges, Ernesto Sábato. Bucureşti: RAO, 2005.

192. Lefter I. B. *Prefaţă cu şi despre Mircea Nedelciu*, în volumul *Amendament la instinctul proprietăţii* (culegere integrală a prozelor scurte ale lui Mircea Nedelciu). Piteşti: Paralela 45, 1999, p. 8-16.

193. Grati A. *Structura dialogică a romanului „Gesturi" de Emilian Galaicu-Păun*. *O perspectivă „metalingvistică"*. În: *Comunicare interculturală şi literatură*. Galaţi: University Press, 2008, p. 84-90.

194. Grati A. *Romanul Gesturi de Emilian Glaicu-Păun*: *o lume postbabelică*. În revista *Metaliteratură*, 2009, nr. 1-2 (20), p. 58-76.

195. *Grupul μ*, *Retorica generală*. Traducere de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, introducere de Silvian Iosifescu. Bucureşti: Univers, 1974.

196. Galaicu-Păun E. *Dialog*. În: *Sud-Est cultural*, 2009, nr. 2, p. 45-55.

197. Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

198. Greimas A. J. *Despre sens*. *Eseuri semiotice*. Bucureşti: Univers, 1975.

199. Можейко М. Л. *Жест*, в *Постмодернизм*. *Энциклопедия* Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001, стр. 345-349.

200. Foucault M. *Hermeneutica subiectului*. Traducere de Bogdan Ghiu. Iaşi: Polirom, 2004.

201. Simion E. *Întoarcerea autorului*, Vol. I. Bucureşti: Minerva, 1993.

202. Chivu M. *Proză cât o bibliotecă*. În: *România literară*, 2004, nr. 40, p. 12.

203. Oancea I. *Semiostilistica*. Timişoara: Excelsior, 1998.

204. Şleahtiţchi M. *Jocurile alterităţii*. Chişinău: Cartier, 2002.

205. Şleahtiţchi M. *Cerc deschis*. *Literatura română din Basarabia în postcomunism*, Iaşi: Timpul, 2007.

206. Mohor-Ivan I. *Identitatea*, în volumul *Dicționar de postmodernism*. *Monografii şi corespondențe tematice*. Iaşi: Editura Institutului European, 2005, p. 109-147.

207. Rank O. *Dublul*. *Don Juan*, Traducere de Georgeta Mirela Vicol, prefață de Petru Ursache. Iaşi: Editura Institutului European, 1997.

208. Popa M. *Homo fictus*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură, 1968.

209. Huizinga J. *Homo ludens*. *Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere de H.R. Radian, ediția a II-a. Bucureşti: Humanitas, 1998.

210. Le Rider J. *Modernitatea vieneză şi crizele identității*. Iaşi: Editura Universității „Al. Cuza”,1995.

211. Hutcheon L. *Politica postmodernismului*. Traducere de Mircea Diac. Bucureşti: Univers, 1997.

212. McHale B. *Ficțiunea postmodernistă*. Traducere de Dan H. Popescu. Iaşi: Polirom, 2009.

213. Barthes R. *Romanul scriiturii*. Traducere de Adriana Babeți şi Delia Şepețean-Vasiliu, Bucureşti: Univers, 1987.

214. Barthes R. *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi. Cluj-Napoca: Echinox, 1994.

215. Foucault M. *Arheologia cunoaşterii*. Traducere de Bogdan Ghiu. Bucureşti: Univers, 1999.

REFERINȚE CRITICE

„Cartea Alionei Grati, *Magda Isanos*. *Eseu despre structura imaginarului*, apărută la Editura *Prut Internațional*, 2004, este o lucrare ce anunță un critic avizat, cu o mentalitate şi sensibilitate rafinate. Din mulțime de aspecte ale poeziei Magdei Isanos s-a insistat pe ars combinatoria, pe structura imaginarului, pe specificitatea lumilor virtuale, pe forța de creație, cum a demonstrat autoarea, a unei mari poete, polemizând, în surdină, cu unele opinii emise de exegeza de ieri şi de azi. (…) Eseul Alionei Grati se înscrie în cadrul unei exegeze bine gândite şi reprezintă o reuşită nu numai în perimetrul basarabean, incitându-ne la o relecturare a poeziei Magdei Isanos dintr-o perspectivă inedită."

Alexandru BURLACU, *Despre structura imaginarului în poezia Magdei Isanos*, în „Literatura şi arta", 2005, nr. 40.

„De mai mulți ani, Aliona Grati, doctor conferențiar la Universitatea Pedagogică de Stat «Ion Creangă», este pasionată de literatura română din Basarabia, cu preponderență de poezia din perioada interbelică. (…) Magdei Isanos, unei figuri artistice de primă mărime, Aliona Grati îi consacră studiul monografic *Magda Isanos*. *Eseu despre structura imaginarului* (Chişinău, Editura *Prut Internațional*, 2004, 100 p.): o viziune de ansamblu asupra creației cercetate, o relevare a celor mai importante aspecte ale viziunii poetice a scriitoarei. (…) De menționat că pretutindeni constatările şi concluziile sunt susținute de exemple poetice edificatoare. Sunt de remarcat de asemenea, bogatul, actualul şi consistentul arsenal critic, precum şi executarea poligrafică de înaltă calitate."

Dumitru APETRI, *Magda Isanos într-un eseu monografic*, în „Timpul", Chişinău, 2005, 2 sept.

„Studiul Alionei Grati aşează, pentru prima dată la noi, creația Magdei Isanos într-o înțelegere eminamente literară, deopotrivă teoretică şi artistică, reuşind să se apropie de cititori (liceeni, studenți etc.) creația poetei «Iubirii şi zbaterii» (Perpessicius) de conştiința estetică a acestui început de mileniu. (…) Autoarea ne propune un edificiu critic ridicat cu mult pedantism, viguros şi agitat în alcătuirea sa lăuntrică."

Vitalie RAILEANU, „*Anrosamentul*" *unui volum de eseuri*, în volumul „Totul la prezent", Chişinău, 2010.

„După câte cunosc, ne aflăm în fata celui mai cuprinzător demers referitor la lirica Magdei Isanos întreprins până acum. Exegeta a recurs la analize amănunțite, fundamentate pe concepte teoretice, în general, unanim acceptate, dar pe care, din fericire, nu le invocă prea des, preferând, mai degrabă, să le aplice textului. Caută ceea ce au fot numite cândva metafore obsedante, este atrasă si de poetica elementelor, de jocurile simbolurilor. Depistează prezentele *pădurii, copacului, muntelui, grădinii, câmpiei, florilor, râului, lacului* s.a.m.d. si depăşeşte simpla înregistrare prin încercarea de a pătrunde dincolo de aparentele statisticii. *Grădina* ar fi «un paradis» adamic, *moartea* ar fi «o stare de beatitudine» de aceeaşi sorginte, *copilăria* ar fi «un spațiu-matrice», *apa* si *oglinda* «au menirea să creeze o stare de incertitudine si să înlesnească transferul eu-lui în lumea de dincolo».”

Dan MĂNUCĂ, *Destine frânte*, în „Convorbiri literare”, Iaşi, 2009, nr. 3.

„Aliona Grati îşi asumă rolul de a restitui tabloul liricii feminine într-o epocă extrem de prolifică a literelor româneşti şi basarabene. Volumul poartă un titlu simbolic, trimițând la reversul mitului lui Orfeu. Prefața se ocupă şi de câteva explicitări în ce priveşte acest titlu pe cât de sugestiv, pe atât de încifrat. (…) Acest desant de poete şi prozatoare a fost heteroclit ca expresie şi inegal ca valoare, dar pentru toate este comun faptul că au reuşit să creeze un background solid. În finalul volumului, Aliona Grati constată, pe bună dreptate, că fără activitatea autoarelor din această perioadă nu ar fi fost posibilă «reeditarea modernismului interbelic din anii ’60-’80».”

Grigore CHIPER, *Lirica feminină sub lupă*, în „Contrafort”, 2008, nr. 6.

„E o bucurie să constați că există şi eforturi exegetice ce au în vedere o zonă uitată a lirismului, cea feminină, aici fiind vorba despre o abordare în exclusivitate a poetelor spațiului basarabean (Magda Isanos, Olga Vrabie, Liuba Dimitriu, Lotis Dolëonga, Olga Cruşevan-Florescu, Corina Constantinescu, Ecaterina Cavarnali ş.a.). Aliona Grati, universitară de la Chişinău, îşi construieşte acest volum împrejurul unui mai vechi studiu o altă suită de exegeze originale ale poeziei basarabene de colorație feminină. Scrisă într-un stil universitar un pic ardent, cartea, trebuie să recunoaştem, explorează o arie atât devastă a teoriilor interpretative (psihocritică, deconstructuvism, mitanaliză, psihanaliză, imagologie bachelardiană etc.) încât nu ştii întotdeauna cu siguranță ce pistă interpretativă urmează autoarea. Oricum, în acest binevenit demers este vizibilă intenția autoarei de a recupera, sub aspect academic, ceea ce nu s-a făcut de decenii peste Prut.”

Adrian MARIN, *Privirea Euridicei*: *Literatura feminină din Basarabia*. *Anii ’20-’30*, în „Timpul”, Iaşi, 2008, nr. 12.

„Ceea ce se cuvine numaidecât remarcat priveşte orizontul larg în care se mişcă autoarea, fără a se limita la un examen strict filologic, analizând doar calapodul tradiţionalist ori retorica paseistă, dominând peisajul liric, «sindromul paradiziac» fiind asaltat, se ştie, de pusee înnoitoare. Interesată, aşadar, de *ideocritică* (probată temeinic), Aliona Grati priveşte cu ochi sociologic frământările acelor ani şi încearcă un examen reparatoriu; dar nu de pe baricadele feminismului agresiv. «Explicând» titlul, d-na Grati invocă un tablou al lui Cervelli în care „protagoniştii" (Orfeu/Euridice) privesc, cu expresii diferite, *într-o singură direcţie*. E sugerată astfel, *reîntâlnirea* şi *complementaritatea* perspectivelor, chestiune care merită, cred, un scurt popas. (…) Nici imaginarul feminin nu lucrează, se ştie, fără impurităţi. Vrem a spune că nu există *sexe pure*, că întâlnim o poezie „efeminată" (scrisă de bărbaţi) după cum masculinizarea, prin infuzia mesajului viril e de aflat, în procente variabile, fireşte, şi în lirica feminină. Dar psihocritica, îmbrăţişând cu fervoare disocierile le transformă în „metafore obsedante", vorba lui Ch. Mauron. Oferindu-ne o doctă plimbare prin hăţişurile acestor interminabile dezbateri, Aliona Grati ne reaminteşte că arhetipologia manevrează feminitatea şi masculinitatea (animus / anima) ca modele culturale. Şi că, respectând viziunea tradiţională, din perspectivă hormonală (nu structurală) există, inevitabil, *o scriitură a femeilor*, cu un evident specific. Tradiţia misoginiei, excesul de autoritate, falocraţia au trezit, în replică, tentaţii puriste; iar valorificarea spiritualităţii feminine cunoaşte, deseori, o „insistenţă virilă" şi apasă pe conştientizarea diferenţelor. *Abordarea gender* nu mizează însă pe apartenenţa biologică ci pe acest concept văzut ca un construct socio-cultural, deschizând calea recuperării omului total, înţelegând că sexele sunt complementare. Şi se pot re-găsi. Omul, spunea un filosof, nu este Adam, *el este Adam şi Eva*. Adevărat, în „jocul postmodern de inventare a eului" *amestecul sexelor* pare facil, stimulând o identitate monden-mobilă, multiplă, departe de *fixitatea* cerută de alte vremi".

Adrian Dinu RACHIERU, *Interbelicul basarabean şi poezia de tranziţie* (*Voci feminine*), în „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", nr. 3-4, 2008; în „Bucovina literară", nr. 8-9, 2009 şi urm.

„Dacă nu ei, cu siguranţă va fi crezut că altora subiectul le va părea cam anormal, de nu exotic eminent. Căci altminteri nu văd de ce-a trebuit să-şi facă Aliona Grati atâta curaj introductiv pentru a vorbi despre poetesele basarabene din anii '20-'30 ai veacului trecut (în *Privirea Euridicei. Lirica feminină din Basarabia. Anii '20-'30*, Institutul de Filologie al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, Chişinău, 2007); de ce, adică, ăsta n-ar fi fost un subiect la fel de legitim ca oricare altul?! Dar uite că n-a bănuit rău de vreme ce până şi cronica gentilă a lui Grigore Chiper (din *Contrafort*,

nr. 6/2008) insinuează – e drept că-n pozitiv – un fel de ezitare tradusă în concesie: „cred – zice el – că poate fi adoptată şi o astfel de optică în cercetarea fenomenului literar, dar care nu poate avea o semnificație şi un impact mai mari decât o analiză tematică sau generaționistă”. Devine că astea sunt, oarecum de la sine, lucruri de impact mic şi semnificație măruntă, indiferent de ce-ar face exegetul cu ele. După mine, ca să-l îngân pe Chiper, mai multe depind de exeget decât de subiect şi de perspectiva abordării. Iar ca exeget Aliona se poartă bine: e scrupuloasă, e analitică, e dreaptă la judecăți, poate chiar severă, deschisă tuturor căilor interpretative (de „deschidere hermeneutică” vorbeşte şi Dan Mănucă în *Convorbiri literare*, nr. 3, 4/2009) utile propriului demers şi cu o privire critică generală care nu privilegiază fenomenul cercetat, ci doar îl aşează unde trebuie şi în relațiile care se cuvin. Dar cu ceva conştiință vinovată a început Aliona. Şi chiar şi cei mai amici comentatori au ținut să marcheze oarece culpă de interes. Iată, bunăoară, cât de tandru o mustră Adrian Dinu Rachieru (într-o cronică amplă, ce cuprinde un inventar complet al cărții – ceea ce ne scuteşte de multe) în *Bucovina literară* (nr. 8-9/2009 şi urm.): „i-am putea reproşa, în surdină, amicalmente, interesul pentru aceşti autori minori”. Desigur, de ce nu?! Dar de ce da?! Aliona Grati ține să repare ceva nedreptăți – măcar de cunoaştere, dacă nu de interpretare şi evaluare – şi să readucă în memorie un segment literar ca şi rejectat. Peste bietele poetese basarabene istoria – şi cea literară – a trecut cu tăvălugul; ele (cu o excepție) nu mai apar nici în dicționare, darmite în dezbateri. La cei mari nedreptățile se îndreaptă cumva de la sine; pentru cei mici e nevoie de inițiativă şi de scrupulul istoric.

Galeria de poete uitate care urmează monografiei despre Magda Isanos e un gest admirabil de istoric literar: un gest de penitență, de compasiune, de scrupul. Aliona le citeşte cu toată răbdarea şi înțelegerea pe alde Olga Vrabie, Liuba Dimitriu, Lotis Dolenga (şi mai cu economie pe alte câteva), atentă să nu-i scape vreun vers sau vreo imagine ce-ar merita memorie. Această atenție nu-i, însă, o slăbire a spiritului critic. Din contră. Ba cred chiar că Aliona putea fi mai miloasă. Şi sigur dacă persevera în pietatea de lectură şi cu restul listei de poete, oricât de incidentale şi accidentale vor fi fost ele. Fireşte, nu ştiu dacă se putea. Oricum, Aliona a făcut treabă admirabilă.”

Alexandru CISTELECAN, *La sfilata delle donne moldave*, în „Familia”, Oradea, 2010, nr. 2.

„Pe linia unor mai vechi preocupări, Aliona Grati chestionează «odiseea ființială» a Magdei Isanos, pornind de la o observație esențială: avem de-a face cu «o sinceritate a ființei în sens ontolgic», «fremătarea feminină» (cf. Ion Rotaru), fluidul afectiv, exuberanța fiind controlate, constituind o *nouă «convenție» a feminității*.

Incât poeta, una dintre cele mai înzestrate vlăstare (nota, entuziast, Camil Baltazar), confesivă, parțial datorată biografismului, eliberând în text «două voci» (auctorială şi abisală), construindu-şi volumul cu o deliberată ordonare a textelor, multiplicându-şi eul prin dizolvare (contopire panteistă), pare a anunța tocmai *criza identității*. Şi spre a spijini o mai veche afirmație a lui Nicolae Manolescu care vedea în Magda Isanos «cea mai profundă poetă a literaturii române». (…) În volumul amintit, Aliona Grati cercetează riguros lanțul simbolic apa-femeia-țărâna-sufletul-poezia (stimulând o germinație cosmică), crede că oglinda ar fi un simbol central al acestei lirici, după cum apa (ca simbol obsesiv) ar reprezenta marca «feminității structurale» a acestui univers, tentat de acvatic (ca «substanță a morții»). Chiar dacă Magda Isanos ar fi un pictor al fluidelor, grădina celestă (şi, desigur, derivatele: livada, pădurea, codrul) confirmă că spațiul poeticesc e «dictat de imaginație», încurajând visătoria şi protejând, în dezacord cu realitatea imediată, esența sacrală a poeziei. Dar, până la Magda Isanos, scrisul feminin din Basarabia a produs o poezie minoră, muzeistică, fără curaj avangardist. Totuşi, o imagistică a femininului (ca «lume aparte») e de aflat în această inegală ofertă a unor voci «răzlețe», cu potențial, impunând prin autenticitate emotivă, prin temeritate şi intensitate, râvnind – într-un ciudat melanj – sincronizarea. Şi întemeind, astfel, o tradiție, folosind un calapod sămănătorist şi livrând, de regulă, o spovedanie lacrimogenă (versificată)”.

Adrian Dinu RACHIERU, *Voci feminine*, în volumul „Poeți din Basarabia”, Editura Academiei Române – Editura Ştiința, Bucureşti – Chişinău, 2010.

„Noua ei carte – *Romanul ca lume postbabelică*. *Despre dialogism*, *polifonie*, *heteroglosie şi carnavalesc* este, cel puțin pentru mine, aproape o revelație şi consacră un nume în naratologia românească. Este adevărat: o serie de capitole sub formă de articole au apărut, în ultimii doi-trei ani, în revistele *Metaliteratură* (al cărei redactor-şef a devenit de curând) şi *Revistă de lingvistică şi ştiință literară*, dar surpriza ține de bogăția relațiilor dialogale în romanul basarabean, relații pe care nu le descopeream, iar dacă le-am intuit, nu am încercat să le conştientizăm. Cu atât mai mult acum, când, după ’90 încoace, lumea se arată sceptică nu numai în privința romanului basarabean, dar şi față de romanul din România, care, aşa cum afirmă Ion Simuț, nici el nu beneficiază de un prestigiu deosebit în Europa. (…) Sugestivele şi foarte meticuloasele analize din prezentul volum ne fac să credem că Aliona Grati este un critic cu o viziune nouă, gândeşte dialogal şi are ce ne spune.”

Alexandru BURLACU, *Aliona Grati şi dialogistica romanului basarabean*, în „Contrafort”, 2009, nr. 11-12.

„Popularitatea şi anvergura pe care poetica lui Mihail Bahtin a căpătat-o în a doua jumătate a secolului trecut pe toate meridianele lumii este, incontestabil, spectaculoasă. Mărturie elocventă ne sta *Baza de date privind bibliografia lucrărilor despre Bahtin* a unui Centru de bahtinologie (The Baktine Centre) din Marea Britanie, condus de profesorul David Shepherd (www.shef.ac.uk.bakhtin). Dialogismul ca grilă interpretativă capătă tot mai mult teren nu numai la analiza romanului, aşa cum a preconizat teoreticianul rus; aceasta a devenit de mult timp o poartă de intrare în universul semantic al unor creații poetice.

Scrisă inteligent, cu vervă, lucrarea Alionei Grati se impune a fi de cea mai bună calitate. Grila analitică propusă ar putea fi aplicată pe segmente mai largi ale literaturii. Concluzionând, cartea *Romanul ca lume postBABELică* este una a cărei apariție merită salutată pe potrivă, cu atât mai mult că demersul cercetătoarei de la Institutul de Filologie e unul ambițios, propunând o viziune inedită asupra literaturii române din Republica Moldova după anii '90 încoace."

Lilia PORUBIN, *Romanul din Republica Moldova. O perspectivă dialogică*, în „Metaliteratură", 2009, nr. 5-6.

„În opinia mea, este una din cele mai bune cărți de teorie literară – dar cu excelente analize ilustrative, complementare – din câte am citit în ultimele vreo două decenii, apărute în limba română, oriunde în lume. Dar care poate dialoga fără complexe cu lucrări apărute în sumedenie de alte limbi şi culturi. Este o carte de construcție şi de erudiție, poate inițial o teză de doctorat, dar care nu are nimic «doctoral», nimic uscat, fiind, din contra excelent scrisă, într-o limbă română mult mai plastică decât ți-ai putea imagina că o permit conceptele riguroase şi teoriile. Mi se pare foarte interesant cum autoarea pune la contribuție sumedenie de surse, adesea foarte diferite, de la Martin Buber la Heidegger, de la Bahtin la Paul Ricoeur şi de la Gadamer la Barthes, Todorov şi Kristeva, pentru a contura, în prima parte, „paradigma dialogică a ştiinței literaturii, iar în cea de-a doua, diversele nivele ale dialogismului în roman, de la cel stilistic la cele legate de viziune, ideologie, intertextualitate şi interculturalitate. Dacă primele două părți sunt excelente probe ale capacității de teoretizare ale autoarei, ultima parte face dovada capacităților sale analitice. Nu cunosc, desigur, proza basarabeană în întregul său – nici cea istorică, nici cea contemporană, însă autoarea mă convinge că cele patru romane supuse analizei – *Din calidor* de Paul Goma, *Spune-mi Gioni!* de Aureliu Busuioc, *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu şi *Gesturi* de Galaicu-Păun reprezintă cele patru modele viabile ale prozei de dincolo de Prut. Nu aş încheia fără să semnalez că asimilarea limbii ruse îi asigură autoarei

accesul la o literatură critică puțin accesibilă cititorului român – şi nu mă refer doar la Bahtin şi post-bahtinieni, ci la un întreg continent de lecturi filosofice, istorice, filosofice, stilistice etc."

Liviu ANTONESEI, *Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie şi carnavalesc*, în „Timpul", Iaşi, 2010, nr. 138.

„Exegeza de care ne ocupăm se doreşte a fi nu numai teoretizantă, proteică, încăpătoare – ea însăşi o structură polifonică, – ci şi un ghid prin meandrele romanului. Recomandările nu sunt noi în sine, dar sunt intermediate de concepția integralistă a dialogismului. Toți termenii pe care autoarea îi ia în discuție (unii sunt evidențiați în subtitlul cărții) rezultă unul din altul aidoma păpuşii ruseşti. Astfel, caracterul dialogic al operei, situat pe mai multe paliere: polifonie (existența mai multor «adevăruri» expuse în operă), poliglosie (corul de voci) şi cronotopicitatea sensului (posibilitatea dialogului situat la distanță în timp şi spațiu datorită convergenței semantice), este dovedit şi pe material romanesc basarabean. *Romanul ca lume postBABELică* înfățişează o explorare teoretică arborescentă, doctă, cu multiple sertare, o privire scientistă, închisă, de obicei, unor lecturi şi observații pragmatice, asupra fenomenului romanului".

Grigore CHIPER, *Radiografii ale romanelor postsovetice în spectru dialogic*, în „Contrafort", 2010, nr. 9-10.

„Indiscutabilă este, în teza de doctor habilitat în filologie a Alionei Grati, **actualitatea** grilei aplicate şi a modului de abordare a materialului romanesc românesc din perspectiva paradigmelor noi epistemologice – moderne şi postmoderne/ postmoderniste. Este luată în considerație, în chip logic, ceea ce am denumi **proteismul mitopo(i)etic** romanesc, determinat de **proteismul epistemologic**. Spectacolul surprinzător al schimbărilor categoriilor epistemice dictează propensiunea generală spre **totalitate**, spre **pluralism** şi **fragmentarism**, spre **experimentalism** şi – bineînțeles – spre **dialogism** care constituie subiectul ca atare al lucrării. Într-un asemenea context apare în prim-plan **omul dialogal**, ca ființă interogativă, neliniştită, cu un spirit întors asupra lui însuşi. Poeticii de tip formal, descriptiv îi este preferată, de aceea, **poetica dialogistică**, paradigma dialogică. (…)

Capitolul 3 este cel multaşteptat de noi în sensul că suntem curioşi să aflăm cum se înscrie romanul nostru în paradigmele raportului ființei cu lumea, ale raportului *eu-lume*. Observația-cheie care se impune aici este cea a înnoirii programatice şi paradigmatice prin orăşenizare, prin apariția **cronotopului oraşului**, organizarea fiind înțeleasă şi ca proustianizare. Interesante ni se par reflecțiile privind identitatea-

simbol, care e «una complexă, eminamente socială, plină de opoziții şi contradicții, traversată şi deschisă mereu către influențele ideologiei occidentale». „**Cronotopul oraşului** constituie un model de lume sincretic, care combină elemente eterogene ale imaginației culturale în vederea creării **imaginii omului modern”**. Modelul poeticii romanului polifonic este identificat pe bună dreptate în *Concert de muzică de Bach*, în care e şi un bovarism sui-generis, majoritatea eroinelor trăind un raport tensional între ceea ce este şi ceea ce pare a fi, modelul de cunoaştere prin raportare la celălalt în *Patul lui Procust* a lui Camil Petrescu, romancier ce s-a autodeclarat proustian, cel dialogic-intercultural în *Maitreyi* de Mircea Eliade, cel de metalimbaj în *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale al dialogismului parodic în *Pâlnia şi Stamate* de Urmuz.

Reorganizarea apare sub forma înfăţişării **lumii postbabelice**, formulă originală, utilizată deja într-o carte editată de autoare: «Spre sfârşitul secolului al XX-lea, romanul se vrea unul relaxat şi dialogic, el tinde să reprezinte o lume postbabelică, ce arată ca un oraş globalizat, cu multe rețele de semnificare simultană între exprimarea directă şi artificiu, între realism, magie şi mit, pasiune politică şi artă pură, neangajată, creație şi caricatura ei, umor şi teroare etc., debordând într-o pluralitate de stiluri şi maniere, din toate locurile şi timpurile». O bună aplicare a grilei dialogismului o demonstrează subcapitolele consacrate lui George Bălăiță (lumea care reprezintă şi lumea reprezentată), Nicolae Breban (la care «dialogală este însăşi conştiința narativă»), Mircea Horia Simionescu (dialog imaginar), mircea Nedelciu (dialogul diegetic).

Dialogismul basarabean este urmărit în pânzele romaneşti ale lui Paul Goma, Vladimir Beşleagă, Aureliu Busuioc, Vitalie Ciobanu, Emilian Galaicu-Păun. Concluzia e că «romanul românesc din Republica Moldova constituie eforturi de integrare în modelul european interactiv de roman». Este o lucrare bine articulată, echilibrată între partea teoretică şi cea aplicativă, analitică, având note originale în interpretare şi autoarea merită gradul de doctor habilitat în filologie la compartimentul 10.01.08 – Teoria literaturii”

Mihai CIMPOI, Aviz la teza *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*.

În teză se face o sinteză a literaturii teoretice despre dialogismul lui M. Bahtin, cea mai cuprinzătoare din câte s-au făcut la ora actuală în bahtinologia românească. Este prima lucrare de poetologie dialogistică în care dialogismul bahtinian este aplicat creator la cercetarea romanului românesc din secolul al XX-lea. Eficiența euristică a noțiunilor estetico-literare ale lui Bahtin este convingător demonstrată din punct

de vedere teoretic şi ilustrată prin concrete analize pătrunzătoare şi de o remarcabilă subtilitate a gustului artistic a unui număr mare de texte ale celor mai reprezentative romane din proza românească. Aceste analize dovedesc nu numai caracterul aplicativ al teoriei dialogice, ci şi actualitatea ei metodologică, care rămâne în multe privințe nedepăşită de alte teorii mai noi din punct de vedere cronologic. De aceea şi capitolul «Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea» nu are numai un caracter aplicativ, ci şi un conținut teoretic substanțial, constituind o dezvoltare şi concretizare a noțiunilor teoretice definite în capitolele anterioare.

Anatol GAVRILOV, Aviz la teza *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*.

„Întrucît nu aş putea să comentez toate aspectele, mă limitez să menționez valorificarea profitabilă a conceptului de carnavalesc în cazul interpretării romanului *Din calidor* de Paul Goma. Rezultatul este o formidabilă mostră de critică literară, o lectură proaspătă şi revelatoare, o interpretare subtilă ce demonstrează înscrierea lui Goma în canonul carnavalesc al romanului european. Se constată în imaginația sa luxuriantă ecouri din «poetica sărbătorilor dionisiace», virtuțile transgresive ale «carnavalesc-grotescului», prin care personajele se eliberează de constrîngerile şi violențele unor discursuri autoritate şi alienante etc. (…) Un paragraf extrem de interesant sub acelaşi aspect al aproprierii şi aplicării hermeneutice ale termenilor bahtinieni şi, în general, a criticii dialogice, este *Gesturi de Emilian Galaicu-Păun: romanul ca lume postbabelică*. Este în cauză aici şi extensiunea poeticii dialogice, virtuțile euristice şi critice ale acesteia în raport cu texte experimentale de tip avangardist sau postmodernist. Putem afirma fără să greşim că *Gesturile* reprezintă un text postmodernist chiar într-un mod ostentativ, oarecum «cu teză», în care autorul pune programatic în abis propria scriitură, exploatează copios toposuri postmoderne ca identitatea, chestiunea limbajului, gestul, alteritatea, corporalitatea, relația cu istoria şi altele. Respectiv, Aliona Grati operează precumpănitor în registrul tematic şi poetic postmodernist, discută cu multă dexteritate semnificațiile gestului, efectuînd chiar o fenomenologie a gestului şi corporalității în cheia propusă de Merleau-Ponty, Derrida, descrie fațetele identității fisurate, schizoide în siajul lui Lyotard şi Lacan, evidențiază cu pertinență mecanismele combinatoricii intertextuale prin care sensurile se generează în spațiile interstițiale etc. Concomitent, autoarea indică spre o anume insuficiență şi reducție a acestei grile analitice, considerînd ca fiind «rezonabilă şi necesară o perspectivă metalingvistică»…care ar pune în evidență «mărcile intersubiectualității şi i-ar confirma caracterul dialogic». În consecință, desfăşoară

o lectură paralelă, pe care o numeşte apofantică, sau contralectură, sofisticată pe alocuri, într-un stil de această dată impetuos şi exuberant. În scopuri argumentative, autoarea plasează textul în mai multe opoziții, cum ar fi față de cunoscutul «grad zero», teoretizat de Barthes, care ar fi eşuat într-o poziție neutră, detaşată față de invocațiile şi anxietatea Celuilalt, o anumită placiditate etică şi politică redevabilă relativismului descurajant al poststructuraliştilor. În contrapunct cu aceştia, Aliona Grati înțelege să recurgă la metodele criticii dialogice pentru a divulga în interstițiile aceluiaşi text autoreflexiv un subiect angajat în experiența scriiturii şi cunoaşterii, în permanent dialog cu ceilalți subiecți, un plurilingvism şi o polifonie a vocilor”.

Ion PLĂMĂDEALĂ, Aviz la teza *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*.

„Doamna Aliona Grati a prezentat pentru susținere o teză serioasă, axată pe o problemă actuală a teoriei literare. Lucrarea doamnei Aliona Grati trebuie apreciată ca o încercare reuşită de a completa un gol în ştiința literară de la noi, cercetărilor în domeniul teoriei literaturii imprimându-li-se un suflu nou, modern, o racordare la ultimele realizări în această sferă a cercetărilor literare. Teza răspunde unei necesități imperioase de integrare a cercetărilor noastre în noile direcții ale ştiinței literare contemporane, de apropiere a acestora de nivelul celor din străinătate. Actualitatea temei investigate rezidă atât în valorificarea concepțiilor bahtiniene, în special a dialogismului, dar şi a altor concepții moderne, cât şi în încercarea de a evidenția structurile dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea, ultimul aspect conferind lucrării un adevărat caracter novator”.

Sergiu PAVLICENCU, Aviz la teza *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*.

„Teza tratează un subiect de o deosebită actualitate – dialogismul celui mai proteic gen al prozei care este romanul. Dialogismul romanului e discutat în contextul formalismului prozei, a scrierilor moderniste şi postmoderniste, a tuturor căutărilor artistice ce țin de memoria genului. E un context foarte larg, dar – recunoaştem – e unicul în stare să-i deschidă autoarei posibilități de a ajunge la gânduri fructuoase şi la concluzii impunătoare. Metodologia cercetării ştiințifice este, în concepția autoarei «... varianta complementară, aparținând unor ştiințe cu obiect învecinat: filosofia, estetica, antropologia, hermeneutica, lingvistica, poetica, sociologia, psihologia, logica ş,a.»”

Nicolae BILEȚCHI, Aviz la teza *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*.

„Teza de față este o cercetare multilaterală, complexă şi inovatoare a romanului românesc modern, a istoriei şi teoriei acestuia, cu variate repere teoretice solide, cu salutabile încercări de teoretizare personală (de către autoare) a specificului de origine al prozei epice naționale sub aspectul dialogismului. Cu toate că Aliona Grati vorbeşte şi despre conceptul de *dialog* aşa cum s-a constituit acesta încă la Socrate, Platon şi Xenopon, domnia sa îşi întemeiază exegeza pe lucrările unor cercetători ca H. Cohen, F. Rozenzweig, M. Buber, E. Rozentock ş.a., preponderent ale savantului rus Mihail Bahtin. În concepția lui dialogul este o expresie a relațiilor etice dintre aceştia față de punctul de vedere şi, mai larg, față de lumea spirituală a altuia, a «celuilalt»".

Ion CIOCANU, Aviz la teza *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*.

„Original în prezentarea materialului apare în teză «simpozionul socratic improvizat», unde în calitate de oponenți ai lui Bahtin vor apărea V. Propp, C. Bremond, N. Frye, M. Robert şi alții. Acest demers preia şi dezvoltă, la alt nivel – cel al arhitectonicii tezei (de această dată), aceeaşi paradigmă dialogică. Deosebit de binevenită este analiza dialogismului în zona cercetărilor asupra textului literar, unde autoarea face referință la studiile lui L. Dallenbah, P. Zumthor şi, mai recente, ale lui J. Culler şi L. Jenny. Capitolul introductiv se termină cu invocarea aceleaşi note de originalitate dezvoltate de reprezentanții şcolii de Critică dialogică care vorbesc „*împreună cu* operele literare, nu *despre* ele, căci opera interpretată este un act viu de interlocuție şi nu un obiect analizat în lumina unei teorii."

Elena PRUS, Aviz la teza *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*.

„Propunându-şi a detecta, cu minuție analitică şi blindaj teoretizant, *Structurile dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*, periplul Alionei Grati, cadru universitar la Chişinău, rod al unui efort documentaristic sisific, reuşeşte performanța de a propune interesante conexiuni, cercetând în rama *paradigmei dialogice* romanul românesc (interbelic şi «postbabelic») dar şi romanul basarabean, prin câteva nume de referință, sfidând, în pofida decalajelor, prin experimente literare polemice, monologismul ideologic. Or, arhitectonica romanului românesc dobândeşte de-a lungul veacului trecut un „caracter tot mai perspectivat" (demonstrează temeinic autoarea), vădind, odată cu multiplicarea modelelor ontologice, polifonism şi interactivism. Evident, d-na Grati desfăşoară o argumentație strânsă, pornind de la teoria bahtiniană şi întocmind, scrupulos, un «dosar al recepției». Afirmând, întemeiat, că structura şi poetica romanului (un gen proteic, dominant) sunt supuse unor «reformulări

permanente» (atât în sensul rafinamentului estetic cât şi al experimentului formal), autoarea invocă, de pe baricadele *criticii dialogice* (a bahtinologiei, cu deosebire), transpunerea literară a dialogismului şi modul în care modelul dialogic «funcționează» pe teren românesc".

Adrian Dinu RACHIERU, *Paradigma dialogică şi* „*cronotopul postbabelic*" (*Aliona Grati*), în „Dacia literară", Iaşi, nr. 5 (92), anul XXI, 2010.

CUPRINS

De aceeaşi autoare:

Magda Isanos. Eseu despre structura imaginarului, Chişinău, Editura „Prut internațional", 2004 (Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut, 2004).

Privirea Euridicei. Eseu despre lirica feminină din Basarabia. Anii '20-'30, Chişinău, Academia de Ştiințe a Moldovei, „Elan Poligraf", 2007.

Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie şi carnavalesc, Chişinău, Editura „Gunivas", 2009 (Premiul Uniunii Scriitorilor la compartimentul *Critică literară*, 2009).

Fenomenul literar postmodernist (*Note de curs*), Chişinău, Editura „Garomond", 2011.

De aceeaşi autoare:

Magda Isanos. Eseu despre structura imaginarului, Chişinău, Editura „Prut internaţional”, 2004 (Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut, 2004).

Privirea Euridicei. Eseu despre lirica feminină din Basarabia. Anii ’20-’30, Chişinău, Academia de Ştiinţe a Moldovei, „Elan Poligraf”, 2007.

Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie şi carnavalesc, Chişinău, Editura „Gunivas”, 2009 (Premiul Uniunii Scriitorilor la compartimentul *Critică literară*, 2009).

Fenomenul literar postmodernist (*Note de curs*), Chişinău, Editura „Garomond”, 2011.



Aliona Cuvântul celuilalt-

GRATI ALIONA

Cuvântul celuilalt

Dialogismul romanului românesc

Chişinău • 2011

Cuvântul celuilalt
Dialogismul romanului românesc
GRATII